


# ذكرى الإبادة فى سياق سلوك إنكارى لما بعد الإبادة

بقلم : عائشة جونايسو

ترجمة : سحر توفيق

تروى ديلارا بالچى ، فى كتابها الذى يُقدم رواية مفصَّلة حول كيف كان تمثيل غير المسلمين فى صناعة السينما التركية حتى ثمانينيات القرن العشرين ، تروى نادرة تشرح لنا بوضوح البيئة التى يعيش فيها الأرمن ، سلائل الناجين من الإبادة فى تركيا .

فى عام ١٩٧٩ ، وضع المرحوم نوبار ترزيان ، أحد الممثلين الكبار فى السينما التركية ، إعلاناً فى عدة صحف يُعبر فيه عن تعازيه لوفاة أيهان إيشيك ، وهو نجم تركى آخر كان مشهوراً بوسامته . وجاء فى الإعلان : «أيهان ، يا بنى ، العالم فان ، والموت هو قدرنا جميعاً ، إلا أنكَ لن تموت أبداً ، لأنكَ ستظل دائماً حياً فى قلوبنا وقلوب الملايين . هذه نعمة لكَ . . . عمكَ ، نوبار ترزيان» . ولم يمر وقت طويل قبل أن تُدلى عائلة أيهان إيشيك بإعلان مضاد للصحافة ، كان يقصد به إعلاناً عاماً . وجاء فيه : «تصحيح مهم : لا تُوجد علاقة من أى نوع بين تذييل الإعلان (عمكَ ، نوبار ترزيان) وابننا المحبوب أيهان إيشيك . . . إننا نُعلن ذلك آسفين حيث نرى ضرورة هذا التوضيح» .

والحق أن كلمة «يا بنى» التى جاءت فى الإعلان الأول تُعد فى اللغة التركية ، كما هو الحال فى ثقافات كثيرة ، تعبيراً عن الإعزاز ، وتُستخدم من الكبار عندما يُخاطبون محبوباً أصغر سناً . وكلمة «عم» هى التعبير المقابل ، يستخدمها الأصغر سناً فى مخاطبتهم لشخص أكبر وعزيز لديهم . ورغم هذه الحقيقة المعروفة جيداً ، فإن أقل شبهة لاحتمال أن يأخذها أحد بجدية ، فيظن أن أيهان إيشيك ينتمى حقاً بصلة عائلية إلى ترزيان ، أثارت رعب عائلة إيشين (وأغضبتهم أيضاً فى ذات الوقت) لدرجة أنهم نسوا ما يُعبر عنه الإعلان فى الأصل من مشاعر عميقة ، وحل محلها استعراض علنى للعنصرية .

### جغرافية الإبادة والإنكار

هذه الواقعة ، إهانة نوبار ترزيان ورد فعل عائلة إيشيك ، هى واحدة من العديد من التجليات اليومية للحياة فى «ما بعد الإبادة فى سياق سلوك إنكارى» ، كما تُسميها تالين سوچيان فى رسالتها لدرجة الدكتوراه بجامعة لودفينج ماكسميليانز Ludwing Maximillians University بميونخ . وتهدف الرسالة لـ «كتابة الوجود الأرمنى فى تركيا بعد الإبادة ، والتى ظلت تعيش فى جغرافية الإبادة والإنكار : استمرت الجريمة المعاد إنتاجها بالإنكار ، واستمر

الضحايا والشهود يعيشون جنباً إلى جنب مع من اقترفوا الجريمة . وتم إسكات وإنكار شهادة كل من الضحية والشاهد ، وكما تُثبت الجريمة المكتملة الأركان ،قُلبت ذكرياتهم وشهاداتهم رأساً على عقب» .

وكما تُثبت سوچيان بشكل لافت للنظر ، بناءً على مصادر أولية أرمنية ، كان هذا عندما ظلت تلك العائلات الأرمنية حتى بعد الإبادة ، المتفرقة فى مختلف الولايات فى آسيا الصغرى ، وتم ترحيلها بشكل ممنهج من المنطقة وتجميعهم فى إسطنبول ، حيث كان يُعتقد أنه سيكون من الأسهل التحكم فيهم مباشرة . كان محكوماً عليهم أن يعيشوا حياتهم فى «الواقع العادى لما بعد الإبادة فى سياق سلوك إنكارى» ، والتى هى «الحقائق اليومية ، فى سياق اجتماعى وسياسى يُدمدم بشكل أكثر خفاء» . هذا السلوك الإنكارى هو الخلفية التى حدثت عليها ـ ولازالت تحدث ـ السياسات والتطبيقات ، والأنشطة المضادة للأرمن طوال العصر الجمهورى فى تركيا . وهذا ، كما تقول سوچيان : «يُحدد الحياة القانونية والاجتماعية والاقتصادية لغير المسلمين ، بشكل عام ، وحياة الجماعات العرقية والدينية والسياسية الأخرى التى تظل خلافاتها مع الدولة بدون حل» ، وتُشير سوچيان إلى الحملات المضادة للأرمن التى «كان من تأثيرها تكرار إنتاج معاداة الأرمن فى البلاد ، ليظل صوت ضحايا الإبادة بعيداً لعقود ، ولإسكات أولئك الذين ظلوا يعيشون فى تركيا» . وتستمر قائلة : «دعوة الأرمن لتقديم أنفسهم فى بيئة مضادة للأرمن لا يعنى فقط تجاهل ما تعرّض له آباؤهم من إبادة ، ولكن أيضاً تجاهل حقيقة أنهم كانوا أبناء الناجين أنفسهم . وهكذا ، كان مطلوباً من الأرمن أن يُصبحوا جزءاً من السلوك الإنكارى بالعمل داخل إطار نفس هذا السلوك الإنكارى . وتتساءل سوچيان عن أهمية الصيغة الثنائية (الأقلية ـ الأكثرية) المستخدمة فى تعريف القضية فى تركيا : «لا يتعلق الأمر فقط بالحالة القانونية ، ولكن بالسلوك الإنكارى الذى يلعب دوراً حاسماً ، رغم أن ذلك ليس فقط فى إنتاج وتوليد أدوات الاستبعاد ؛ لكنها أيضاً تُشكل نمطاً من المواطنة ، وبناءً عليه ، واقعاً اجتماعياً يُجسد صلة بتكوين السلوك الإنكارى» .

«السلوك الإنكارى» مضاد بكل ما فى الكلمة من معنى لبيئة ما بعد الهولوكوست الاجتماعية والثقافية والفكرية فى ألمانيا ، حيث لا يُمكنكَ أن تسير فى شوارع برلين ، على سبيل المثال ، دون أن تجد ما يُذكركَ بالهولوكوست .

**إسطنبول : مسرح الجريمة**

إذن ، كيف ينبغى أن تبدو ذكرى ذات مغزى للإبادة فى مثل هذا السلوك الإنكارى ؟ وبأى السبل ينبغى أن تختلف عن إحياء ذكرى إبادات أُقيمت فى أماكن أخرى من العالم ؟

كانت إسطنبول ـ حيث كان إحياء ذكرى إبادة الأرمن يجرى داخل الأماكن المغلقة منذ ٢٠٠٥ ، وخارجها منذ ٢٠١٠ ـ هى عاصمة الإمبراطورية العثمانية ، ومسرح جريمة الإبادة الأرمنية وإبادة الشعوب المسيحية الأخرى فى الأناضول . والآن ، هى أكبر مدينة ومركز الأعمال فى البلاد ، ولاتزال مسرح جريمة ـ هذه المرة ، جريمة «إنكار» الإبادة .

واعتباراً لوجود السلوك الإنكارى فى مرحلة ما بعد الإبادة ، فهناك فارق ـ بل وتباين ـ وجودى صريح ، بين الأرمن والمسلمين السنة فى تركيا . فنحن ، عدد قليل من الناس يُنظمون هذه المناسبات لإحياء الذكرى ، أعضاء الجماعة المرتكِبة للجرم ، مهما كانت

مشاعرنا من إحياء لضمائرنا أو تصحيح أو شجاعة . إن الفارق الوجودى لا يُمكن محوه حتى عن طريق المجهود المنكر للذات الذى نقوم به نحن الأتراك والأكراد ضدَ الإنكار ، مع أفضل النوايا وأنقى الضمائر . إننا نفعل ما نختاره بإرادتنا الحرة وباختيار واعٍ ونابع من ضمير حى ؛ واللحظة التى نتوقف فيها عن فعل ما نفعله الآن ، سوف نكون فى أمان . لكن العلائلات فى ساماتيا ، وفى فيريكوى ، وفى أحياء إسطنبول الأخرى ، حيث يتركز السكان الأرمن متناقصى الأعداد ـ بصرف النظر عن مواقفهم السياسية ، وما يختارون ، وما يفعلون ـ فهم تحت تهديد مباشر فقط بسبب أسمائهم ، بسبب ما هو مكتوب فى شهادات ميلادهم ، بسبب طبيعتهم وما هم عليه . وهم دائماً تحت تهديد إمطارهم بطلقات وإشعاعات الإنكار القبيح من كل أنواع وسائل الإعلام ، وهم معرضون لتمطير خطاب الكراهية من قنوات التليفزيون ، ومن الإنترنت ، حتى من جيرانهم ومن سائق التاكسى (كما حدث فى العام السابق عندما تعرضت إمرأة أرمنية للضرب من سائق تاكسى فى إسطنبول ، لمجرد أنها أرمنية) . ويُمكن أن نجد وصفاً جيداً للواقع الوجودى للأرمن فى تركيا فى مقال عايدة إربال «لسنا جميعاً على خلق واحد» والذى كتبته بعد اغتيال هرانت دينك : «إما أن تختار أن تبقى على وعى وينشط اهتمامكَ بالسياسة ، وتُخاطر بالتعرض للقتل بسبب اهتمامكَ هذا ، أو تختار أن تتراجع لعدم الاهتمام وكأنه لا علاقة لكَ ببلد آخر ـ وهو ما يعنى ، بالطبع ، طريقة أخرى ماكرة للقتل . خاصة إذا كنتَ مثقفاً ، أو صحفياً ، أو فناناً ، أو كاتباً ، هذه الصيغة الثانية من التعرُّض للقتل مرة تلو المرة طوال سنوات تقوم فيها بفك ذاتكَ وإعادة تركيبها بثقافات معادية غريبة ، وأحياناً معادية ، هو الشئ الوحيد الذى تشترك فيه مع الآخرين المحظوظين من الأرمن من كل أنحاء العالم . إن قدرتكَ على أن تعيش فى حالة موت جزئى تصلكَ بأبناء وطنكَ الأرمن ، خاصة إن كانوا من الشرق الأوسط» .

### الاعتراف يبدأ على المستوى الشخصى

هناك حالياً جدل دائر ، داخل دائرة شبه مغلقة من الناس الذين تربطهم علاقة بما يُسمى «المسألة الأرمنية» ، وإذا كان ينبغى أن يشعر الأتراك والأكراد العاديون اليوم بالذنب بسبب جريمة الإبادة والعار الذى لحقهم لكونهم عضواً من الجماعة التى ارتكبت تلك الجريمة . ويحتج البعض بأن المرء لا يستطيع أن يكون متهماً ويُعد مذنباً بما ارتكبه أسلافه .

ولكن ، هل ارتكاب الجريمة على المستوى الشخصى متطلب أساسى للشعور بالذنب ؟ هل نحن مسئولون فقط عن تلك الأفعال التى نقوم بها بأنفسنا ، خاصةً إن لم تكن حالة منعزلة من القتل ولكن جريمة إبادة ، إن كانت جريمة ضد الإنسانية تنطوى على فظائع هائلة بمستوى لا يُمكن تخيُّله ، وخسائر لا يُمكن تعويضها ، ونتائج سوف تظل آثارها يشعر بها سلائل الضحايا إلى الأبد ، تنتقل من جيل إلى جيل ضد مشهد الإنكار القاتل ؟

لقد نُهبت كميات هائلة من الثروات ، ولا يستطيع أحد منا أن يكون متأكداً إن كان فى تاريخ عائلته أية ممتلكات جاءت بطريق غير شرعى . حتى لو كانت عائلاتنا بريئة تماماً من هذه الناحية ، فنحن أعضاء الجماعة التى أعادت إنتاج ، والإكثار من ، وتعزيز ، هيمنتها وسيطرتها كأغلبية فى غياب الأرمن والشعوب المسيحية الأخرى التى أُبيدت بالضبط من أجل هذا الغرض . وبعبارة أخرى ، لقد أصبحنا ، بعد أن نشأنا ، الوكلاء الذين جعلوا الإبادة ممكنة لخدمة

أهدافهم . إن الحقيقة البسيطة هى أنهم أُبيدوا ، ونحن هنا لنعيش ونزدهر .

وفوق كل شئ ، كانت الجريمة ولاتزال تُرتكب بإسمنا ، ونيابة عنا ، بإسم الإسلام و«التتريك» ، الذى ورثناه بالطبع ، إن لم يكن طواعية ، والذى نحن ـ مرة أخرى ، بصرف النظر عن كونه اختيارنا أو عدم اختيارنا ـ نستمتع بامتيازات غير الأرمن وغير المسيحيين . وبهذه الطريقة ، فإننا حتماً ، كثير منا دون قصد نُساهم فى هذا السلوك الإنكارى فى مرحلة ما بعد الإبادة . إذن ، فالاعتراف بالإبادة ينبغى أولاً أن يبدأ على المستوى الشخصى من جانب أعضاء الجماعة التى ارتكبت الإبادة ، وذلك بأن نتحمل عن قصد المسئولية ، والشعور بالعار للجريمة التى ارتُكبت بإسم هوية عرقية ودينية نحن على علاقة بها ، ولصالح النظام الذى نحن جزء منه .

**مسئولية متراكمة**

أما بالنسبة لليسار التركى ، خاصة أولئك الذين يقودون المجهودات للاعتراف بالإبادة وإحياء ذكراها ، فنحن نحمل مسئولية خاصة . حتى وقت قريب (بالمعنى التاريخى) ، فنحن ـ بثقة تامة فى أنفسنا وفى دورنا التقدمى ، نحن طليعة القوى الثورية ـ بدأنا لتاريخ الاشتراكية فى هذا البلد فى عشرينيات القرن العشرين بتأسيس الحزب الشيوعى التركى ، الذى ضم مفكرى تركيا ، الذين لم يكن لديهم أى علم أو إدراك بالتراث السابق لحزب الطاشناق وحزب الهنشاك ، وكذلك الحركات العمالية اليونانية واليهودية . كنا نُؤمن بالأممية ، بالتضامن مع الجماهير المقموعة فى أمريكا اللاتينية ، وفى أفريقيا ، وفى الشرق الأقصى ، لكننا لم نكن مدركين لـ «منطقة الإبادة ، التى كنا نعيش داخلها ، لم تكن لدينا القدرة على رؤية القمع الذى يُعانيه جيراننا من غير المسلمين والأكراد (ومع العلويين) تحت عيوننا . كنا ضد العنصرية ، ولكن العنصرية البعيدة للغاية عنا ـ فى الولايات المتحدة ، وفى جنوب أفريقيا ، وفى أماكن أخرى من العالم . كنا مصابين بالعمى التام بالنسبة للبيئة العنصرية التى كنا نعيش فيها . إن إنكار الإبادة ، وخطاب الكراهية الموجه نحو الأرمن ونحو غير المسلمين ، بشكل عام ، التمييز العنصرى ، تصوير غير المسلمين باعتبارهم خائنين محتملين ، كانت هذه الصور حولنا كلها ، إلا أننا لم نرها لعقود كثيرة . وبهذه الطريقة ، فقد أسهمنا فى السلوك الإنكارى . يُشير العديد من المفكرين الأتراك إلى «مئات الآلاف من الناس يسيرون فى جنازة هرانت دينك» بنغمة واضحة من الزهو . كان لابد من اغتيال هرانت دينك لكى يستيقظ مئات الآلاف هؤلاء من نومهم الطويل ويتنبهون .

ومثل أولئك الأفراد الذين تحمّلوا على عاتقهم المسئولية لإحياء ذكرى الإبادة ، فإن مسئوليتنا أيضاً متراكمة وذات أبعاد كثيرة .

واعتباراً للظروف الفريدة فى تركيا ، سواء من جانب أحفاد الضحايا أو المقترفين ، فينبغى أن يكون الانتباه والحساسية على نحو متزايد وعن عمد من علامات مجهوداتنا فى تركيا ـ أى أنه ، إن كنا حقاً نهدف إلى الوصول ، على مسرح الجريمة ، لأن يكون ثمة مغزى لإحياء إبادة الأرمن .

هناك متطلبات أساسية عديدة ومهمة لتحقيق هذا الهدف . أولاً ، من المهم للغاية أن نعرف أن الأرمن فى تركيا ، كجالية ، وتحت الظروف الوجودية السابق ذكرها ، لم يتمكنوا أبداً من القيام بعمل جماعى لإحياء ذكرى موتاهم طوال عقود السلوك الإنكارى . لم يتمكنوا أبداً ، ولايزالون محرومين ، من الحق الأساسى فى تذكُّر أجدادهم من الضحايا والصلاة من

أجلهم فى يوم ٢٤ أبريل من كل عام . وبهذا المعنى ، فإن الإحياء الذى كان يجرى تنظيمه طوال السنوات السابقة لم يكن يخصهم . لقد شاركوا فرادى كـ «مساهمين» . وحقيقة أن نشطاء حقوق الإنسان الأتراك ونشطاء معاداة التفرقة العنصرية كانوا هم الذين بدأوا هذه الاحتفالات هو فى حد ذاته دليل آخر على السلوك الإنكارى . ينبغى أن يُصبح من الاهتمامات الأساسية ونحن نُطوِّر أساليب ومحتوى هذه الاحتفالات لإحياء ذكرى الإبادة أن نبحث كيف وتحت أى ظروف يُسمح للأرمن فى تركيا بأن يعيشوا حياتهم فى هذا البلد الإنكارى .

ثانياً ، لابد للمنظمين أن يضعوا فى أذهانهم الفجوة الوجودية العميقة الموجودة بين الجانبين عند تقرير كيفية القيام بإحياء الذكرى . إن كلا الجانبين المرتبطين بالأمر ، الأرمن والأتراك ـ الأكراد ، ليسا ، ولا ينبغى النظر إليهما باعتبارهما متساويان ، ولا ينبغى دعوتهما لتشكيل جسد موحَّد للمحتفلين بإحياء الذكرى ، وأن يتقبل كل منهما الآخر كخطوة نحو ما يُسمى بـ «التصالح» .

إن الإحياء الحقيقى لذكرى الإبادة ليس «حدثاً» ، أو «مظاهرة» ، أو «احتجاجاً سياسياً» يُعطينا ، نحن أبناء وأحفاد المقترفين ، الفرصة للشعور بنوع من التحقق أو التطهر ، أو الإشباع حيث أننا أدينا «واجبنا» . إن الواجب لن يكتمل أداءه أبداً ، فجريمة الإبادة أمر لا يُمكن الرجوع عنه ، أو تعويضه ، أو إصلاحه ، أو التسامح فيه . كما لا يُمكن اعتبار إحياء الذكرى اتحاداً ، تقبَّل متبادل بين الأتراك والأرمن ، مظهر لما يُسمى بـ «المشاركة فى الألم والمعاناة» التى يُمكن أن تقود إلى نوع من المصالحة . لأنه ليس واحداً ، ولا هو نفس الشئ ـ إنه آلام ومعاناة الأرمن ، وهو عار ومسئولية الأتراك ـ الأكراد ، من جانب الشعوب المسلمة فى الأناضول ، أحفاد مرتكبى الجريمة .

ولهذا ، فإن إحياءً حقيقياً لذكرى ضحايا الإبادة لابد أن يضع أرضية وأساساً للأرمن ، والأرمن وحدهم ، لإحياء ذكرى موتاهم ، الأرواح التى لم تُدفن ، الأرواح التى ليس لها مقابر لاتزال تُعانى فى وجه السلوك الإنكارى . ونحن الشعوب المسلمة فى تركيا ، ليس لنا الحق فى «إحياء الذكرى» ، وينبغى فقط أن نُعبر عن شعورنا بالمسئولية تجاه الإنكار المستمر والحمل الثقيل من الشعور بالخزى لأننا ضمن أعضاء الجماعة التى ارتكبت هذا الجرم * .

* The Armenian Review: October 2013 .

## أرمينيـة ولبنـان

فى ٢٤ أكتوبر ٢٠١٣ ، تقابل سفير أرمينية بلبنان السيد / أشود كوتشاريان مع رئيس البرلمان اللبنانى السيد نبيه برى . وفى بداية اللقاء ، أبلغ السفير الأرمنى رئيس البرلمان اللبنانى تحيات وتمنيات رئيس المجلس الوطنى الأرمنى (البرلمان الأرمنى) السيد هوڤيج أبراهاميان . وأثناء اللقاء ، أكد الطرفان مجدداً على الاتفاق الذى توصل إليه رئيسا برلمانىّ أرمينية ولبنان على هامش اجتماع القمة رقم «١٢٩» للاتحاد البرلمانى الدولى بشأن الاستعداد فى استمرار تنمية وتوطيد التعاون بين برلمانىّ الدولتين الصديقتين . وقد نوّه الطرفان إلى أهمية تبادل الوفود ذوات المستوى العال وأهمية عقد مؤتمرات لرجال الأعمال . وقد تباحث الطرفان فى موضوعات أخرى ذوات أهمية مشتركة .

# المصوّر الفوتوغرافى الفنان ألبان

٢ مــن ٢

بقلم : هرانت كشيشيان

أكتبُ هذا المقال بمناسبة مرور ١٣٠ عاماً على ميلاد المصوِّر الفوتوغرافى أرام ألبان (١٨٨٣ ـ ١٩٦١) على الرغم من أننى لستُ دارساً متعمقاً لتاريخ الفوتوغرافيا كحرفة وفن ، وذلك يقيناً منى بأنه كان فناناً حقيقياً يستحق منا اليوم كل الاهتمام . من جهة ثانية ، هذه مناسبة جيدة كى أعطى لمحة سريعة عن أهم المصوِّرين الفوتوغرافيين الأرمن المصريين ، الذين عملوا حوالى قرن ونصف القرن من التاريخ الحديث لمصر . وأمامى الآن على مكتبى ثلاثة مراجع أساسية سأعتمد عليها فى كتابة هذا المقال . أولها هى المذكرات القيِّمة التى كتبها ألبان نفسه فى ديسمبر ١٩٥٩ ، أى قبل فترة وجيزة من وفاته بمنزله بالقاهرة فى حوالى الحادية عشرة مساءً ، يوم الثلاثاء ٤ أبريل ١٩٦١ .

ومرت الأيام والأعوام ، وقد دفع ألبان تدريجياً ما عليه من الديون وأصبح حراً طليقاً . وفى أوائل عام ١٩١٤ قرّر السفر إلى روما للعمل مساعداً لمصوِّر فوتوغرافى شهير اسمه جوستابو بوناڤنتورا Gustabo Bonaventura الذى سلّم إدارة الإستوديو لزميل له اسمه أبكار رتيان Apkar Retian .

بعد وصوله روما بقليل ، أُصيب ألبان بخيبة أمل . إذ لم تُعجبه شخصية وعقلية بوناڤنتورا على الرغم من أنه كان معجباً بفنه ، فاتجه إلى باريس ، حيث عاش هناك عدة أشهر ، ملتقياً ببعض الفنانين والمثقفين وجلس فى مجالسهم الثقافية واستمع إلى مناقشاتهم الحادة حول مشاكل الحياة وحول المفاهيم الجديدة للفن الحديث التى كانت قد انتشرت فى باريس آنذاك (والتى انتشرت بعد ذلك فى العالم كله ، فاتحة آفاقاً جديدة فى الفنون العالمية) .

عاد ألبان إلى الإسكندرية فى ٢٨ يولية ١٩١٤ قبل بداية الحرب العالمية الأولى بثلاثة أيام . ولقد امتلأ عقله بأفكار جديدة تماماً بالنسبة له عن الفن ، حيّرته فى بادئ الأمر .

ويقول ألبان فى مذكراته بأن كارثة الحرب العالمية الأولى لم تكن كارثية بالنسبة له ، إذ ازدهر عمله فجمع مالاً وفيراً . ولكنه اكتشف تدريجياً بأن المستوى الثقافى فى الإسكندرية لم يكن شيئاً إلى جانب ما كان متواجداً فى باريس ، فقرر السفر إلى هناك من جديد فور انتهاء الحرب .

وبعد انتهاء الحرب فى ١١ نوفمبر ١٩١٨ ، ترك ألبان مهمة إدارة الإستوديو لزميله «أبكار» ، مشترطاً

عليه أن يبعث إليه دائماً نسبة مهمة من المبالغ التى سيكسبها من أعماله مستقبلاً ، واتجه مع صديق له ، يُسمى تاسّو يانوبولس Tasso Yanopoulos إلى باريس . وقد كان هذا الأخير عازفاً للبيانو ويطمح فى استكمال دراساته الموسيقية فى باريس .

كان ذلك إما فى أواخر عام ١٩١٨ وإما فى أوائل عام ١٩١٩ . وقد اتخذ الصديقان خط سير يمر عبر عدة مدن أوربية قبل الوصول إلى باريس وكأنهما فى رحلة عبر أوربا . فركبا سفينة أقلتهم من الإسكندرية إلى ميناء برينديزى Brindisi فى جنوب شرق إيطاليا ، ومن هناك استقلا القطار إلى مدينة ميلانو ، ثم عبرا من سويسرا فى اتجاه الشمال ، حتى وصلا أخيراً إلى بروكسيل عاصمة بلچيكا .

يقول ألبان بأن بروكسيل «أغرته» منذ اللحظة الأولى، شعبها الودود ذوى الملابس المبهجة وبنسائها الشقراوات الجميلات . ويُضيف بأنه قابل هناك «صديقاً فاتناً» ، وأيضاً وجد شقة فى مكان مناسب . فقرّر البقاء هناك لاغياً فكرة الذهاب إلى باريس .

وعندما يقول ألبان بذكاء بأنه قابل فى بروكسيل «صديقاً فاتناً» ، دون ذكر الاسم (على عكس ما كان يفعل فى حالة أصدقائه الآخرين!) ، من السهل أن نستنتج بأن ذلك «الصديق» كان غالباً سيدة كان قد تعرّف عليها فى وقت سابق ، بل ربما قام بتصويرها ! على كل حال ، كان بقاؤه فى بروكسيل مصيرياً بالنسبة لمستقبله المهنى كله . أما صديقه عازف البيانو اليونانى فاتجه إلى باريس .

وعلى الفور قام ألبان باستئجار إستوديو للتصوير الفوتوغرافى فى مكان فخم بالحى الأرستقراطى بالمدينة ، وذلك بالمبالغ الكبيرة التى كانت فى حوزته بالطبع . وكان يضع كل أسبوع فى «ڤترينة» الإستوديو صورة فوتوغرافية جديدة من صوره الممتازة تقنياً وفنياً ، مما جذب العديد من الزبائن . فوظف ثلاثة أشخاص لمساعدته فى أعماله . علاوة على ذلك ، تمكن بعد فترة من شراء سيارة . ويُدرك القارئ بأن امتلاك سيارة فى أوائل عشرينيات القرن الماضى كان شيئاً مميزاً جداً (على عكس ما هو عليه الأمر اليوم!) .

فى نفس هذه الفترة ، وصلت شهرة ألبان إلى مسامع ملكة بلچيكا ، الملكة إليزابيث (١٨٧٦ ـ ١٩٦٥) ، فدعته إلى قصرها حتى يُصوِّرها . كان ذلك شرفاً كبيراً بالنسبة لألبان . لكن كما يقولون «لا حلاوة بدون نار» . إذ انتشر الخبر فى بروكسيل وفكرة أن يُصبح أجنبياً المصوِّر الفوتوغرافى الخاص للعائلة الملكية البلچيكية أثارت أحقاد منافسيه من المصوِّرين المحليين الذين تآمروا عليه . فنشروا أخباراً كاذبة عنه بأنه جاسوس ، وبأنه تاجر مخدرات ، وبأنه مجنون ، إلخ . الشئ الذى جعل حياته فى بروكسيل كالحياة فى الجحيم !! ولذا ، قرر ألبان فوراً الانتقال إلى باريس للعمل والمعيشة هناك .

وهكذا ، تحقّق حلم ألبان أخيراً من الحياة فى باريس، فسافر إلى باريس وأجّر شقة فى حى فخم ، ثم أجّر إستوديو صغيراً بمبالغ طائلة . وقد قام أحد مهندسى الديكور المشهورين بتجهيز ذلك الإستوديو الذى تم افتتاحه بنجاح ، إذ حضر يوم الافتتاح والأيام القليلة التالية حوالى ٥٠٠ شخص لمشاهدة أعمال ألبان من الصور الفوتوغرافية ذوات القيمة الفنية .

ومن حسن حظ ألبان ، أن الملكة إليزابيث البلچيكية كانت حاضرة فى تلك الأيام فى باريس ، ولذا ، عندما سمعت عن افتتاح إستوديو جديد لألبان حضرت يوم الافتتاح ووضعت إمضاءها فى دفتر المدعوين الشرفى .

فى تلك الأيام ومن حسن حظه أيضاً !! تعرّف على شخص اسمه مارك ريال Marc Real كان يعمل المدير الفنى لشركة دورلاند Dorland الكبرى للإعلان .

فاتفق أن يقوم ألبان بالتصوير الدعائى لثلاث مجلات شهيرة متخصصة فى الموضة . وكان ذلك النوع من التصوير لم يكن منتشراً بعد فى باريس (ضربة حظ أخرى ! !) . فقام ألبان بذلك خلال عدة سنوات تالية ، مما جعله يشتهر أكثر فأكثر كمصوِّر فوتوغرافى موهوب ، فانجذب بالتالى عدد كبير من الزبائن إلى محله فى وسط باريس . كذلك أصبحت محلات الأزياء الشهيرة أيضاً من زبائنه . ويقول ألبان : «لم يكن لدىّ الوقت للتنفس» (من كثرة العمل بالطبع !) .

ويبدو أن عدداً كبيراً من زبائنه كانوا من أثرياء أمريكا اللاتينية ، لاسيما الأرجنتين أكثر البلاد تطوراً اقتصادياً فى تلك المنطقة من العالم ، لأنه على أثر الأزمة الاقتصادية الحادة هناك فى سنوات ١٩٢٩ ـ ١٩٣٣ ، نقصت أعداد زبائنه الأجانب .

وفى غضون ذلك ، وقعت أحداث خطيرة فى ألمانيا ؛ إذ استولى أدولف هتلر (١٨٨٩ ـ ١٩٤٥) زعيم النازية بواسطة مكيدة قادها ڤون پاپين Von Papen على أعلى منصب بعد منصب رئيس الجمهورية ، وهو منصب المستشار الأول للدولة . وكان ذلك فى ٣٠ يناير ١٩٣٣ . وبعد وفاة رئيس الجمهورية هيندنبورج Hindenburg فى أغسطس ١٩٣٤ ، أصبحت جميع السلطات فى يدىّ هتلر والنازيين . ولقد بدأ هؤلاء يُطبقون سياسات متطرفة عدائية ضد الشعوب الأخرى ، مما جعل مئات الآلاف من اليهود يهربون من ألمانيا إلى البلاد الأخرى . ولذا ، انهمر على باريس سيل من المصوِّرين الفوتوغرافيين اليهود من شباب الهواة ، يُمارسون التصوير بأسعار زهيدة . وهذا بدوره ، جعل زبائن ألبان يتناقصون أكثر فأكثر .

وازداد الأمر سوءاً لإصابته بالهزال لضعف جسده النحيل الذى لم يتحمل الجهد العنيف المبذول فى أعماله ، كذلك لانهيار أعصابه نتيجة للتوتر المستمر سواء فى حياته الخاصة أو فى حياة باريس بصفة عامة . فقرر السفر إلى جنوب فرنسا لقضاء فترة على شواطئها الجميلة الهادئة .

على أثر عودته إلى باريس ، عرف بأن هناك مشاكل فى إستوديو بروكسيل الذى كان قد ترك إدارته لأحد مساعديه ، فقرر الذهاب إلى هناك لإصلاح الأمور تاركاً إستوديو باريس لوكيل له .

سافر ألبان إلى بروكسيل دون أن يعرف مسبقاً متى سيعود من جديد إلى باريس . وعندما عاد بعد فترة ، وجد أن وكيله فى باريس استولى على شقته . فحدثت مشاكل بينهما . فإذا كان ألبان علاوة على كونه مصوِّراً فوتوغرافياً بارعاً تاجراً بارعاً أيضاً ، عمل بخبث على تشغيل الآخرين من أجل مكاسبه ، فلقد ظهر أيضاً أناس «شطار» من بين مساعديه ، أرادوا استغلاله هو ! ! ويحكى ألبان عن حياته فى أوربا قائلاً : «كنتُ أكسب المال فى كل من باريس وبروكسيل ، وكان المال يأتينى من الإسكندرية بغزارة مثل صنبور المياه الذى لا يُغلق أبداً . علاوة على ذلك ، كنتُ أسافر فى أرجاء أوربا الغربية مرتين كل عام . إذ كنتُ سيداً ذو نزوات يعيش حراً طليقاً» .

هكذا عاش حياته فى أوربا . لكن أخيراً جاء عام ١٩٤٠ ، حيث امتدت نيران الحرب العالمية الثانية إلى غرب أوربا . إذ اقتحمت القوات النازية فى ١٠ مايو من ذلك العام حدود فرنسا وبلچيكا ولوكسمبورج وهولندا . وأخيراً ، استسلم البلچيكيون فى ٢٨ مايو لتفادى الدمار الشامل لبلادهم .

وفى شهر يولية من نفس العام ، كان ألبان متواجداً فى بلچيكا ، فقام بتصفية أعماله واستقل فى أواخر الشهر سفينة ذاهبة إلى الإسكندرية . ويقول فى مذكراته بأن جميع المصريين العاملين بالسفارة المصرية فى بروكسيل (بما فيهم السفير) كانوا على ظهر تلك

السفينة التى وصلت الإسكندرية فى أوائل شهر أغسطس ١٩٤٠ .

قابله «أبكار» على رصيف ميناء الإسكندرية ، ولكن أول جملة قالها له هى «ماذا جئت تفعله هنا؟» وهذه الجملة قد حيّرت ألبان الذى عاش فى منزل أبكار لفترة . وكان يتصورّ بأنه سيعمل مع أبكار كشريك له ، ولكن على عكس ظنه اكتشف أنه فقد «عرشه» بالإسكندرية ، ذلك العرش الذى جلس عليه أبكار عن جدارة ، وأن التنافس فيما بينهما ليس فى صالحه .

من جهة ثانية ولأنه أثناء حياته بأوربا لحوالى واحد وعشرين عاماً ، تقابل خلالها مع العديد من الفنانين والمثقفين وحضر مناقشاتهم ، فأصبح مقتنعاً بأن مستوى المناخ الثقافى فى الإسكندرية أقل بكثير مما عايشه فى أوربا ، فقرّر الانتقال إلى القاهرة .

انتقل ألبان إلى القاهرة غالباً فى أوائل عام ١٩٤١ ، أى عندما كان قد تخطى السابعة والأربعين من عمره بحوالى ستة أشهر . وكان بحوزته رأسمالاً قدره ثمانمائة جنيهاً ، بدأ بها حياته المهنية الجديدة . فاستأجر فى البدء شقة بالدور الثالث عشر لاحدى العمارات الشاهقة ، حولّها إلى إستوديو للتصوير الفوتوغرافى .

وعلى الرغم من أنه بانتقاله إلى القاهرة أصبحت حياته أكثر هدوءاً واستقراراً ، فإن شخصيته الحيوية النشطة التى كانت توليفة من شخصية الفنان الموهوب والمثقف ، والحرفى البارع ، والتاجر «الشاطر» ، فقد ظلت كما هى .

فنحن نقرأ بالصفحة الثالثة من جريدة «أريف» خبر عن معرض أقامه بالقاهرة عرض فيه آخر صوره الفوتوغرافية ، وذلك خلال الفترة من ٢٨ فبراير إلى ٥ مارس من نفس العام .

ويحتوى هذا المقال على حوار أداره محرر الجريدة فى تلك الفترة ، شاعر المهجر الأكبر ڤاهان تكييان Vahan Tekeyan (١٨٧٨ ـ ١٩٤٥) يذكر فيه ألبان بعض المعلومات عن حياته السابقة تختلف إلى حد ما عما جاء فى مذكراته . فهو يقول بأنه افتتح أولاً إستوديو خاصاً به فى باريس ، وعندما نجح هناك وصلت شهرته إلى مسامع الملكة إليزابيث البلچيكية ، فزارته فى الإستوديو ثم دعته للذهاب إلى بروكسيل وافتتاح إستوديو آخر هناك . وعلى ذلك افتتح ألبان إستوديو له فى بروكسيل وأصبح أيضاً المصوِّر الفوتوغرافى الرسمى للعائلة الملكية البلچيكية .

إن هذه المعلومة تتناقض مع ما جاء في مذكراته التى انتهى من كتابتها فى ديسمبر ١٩٥٩ . فهل كان ألبان قد نسى بعض تفاصيل حياته عندما كتب المذكرات فى أواخر حياته ؟

إننى شخصياً أرجح صحة ما جاء فى المذكرات ، لأن الأمر يبدو أكثر منطقياً ، ولأنه غالباً دقّق عندما كتبها على أساس أنه يكتب للتاريخ .

عودة إلى بداية حياة ألبان بالقاهرة سنذكر بأن المعرض الذى أقامه قد نجح نجاحاً كبيراً . ولقد كتبت عدة صحف ومجلات عنه وبلغات مختلفة .

ومنذ ذلك الوقت ، ازداد عدد الذين كانوا يتهافتون على الإستوديو الخاص به لتصويرهم ، حتى أنه بعد ستة أشهر انتقل إلى محل جديد بالعمارة رقم ١٧ بشارع قصر النيل . ولقد اشتهر «إستوديو ألبان» على الفور فى القاهرة كلها . فيقول ألبان بأنه بعد حوالى ستة أشهر أخرى قد تمكن من سداد جميع ديونه .

وسنُلاحظ أن ازدهار أعمال ألبان بالقاهرة كانت نتيجة لشهرته من جهة ، ولكن من جهة أخرى كانت نتيجة للازدهار الاقتصادى الذى حدث أثناء الحرب العالمية الثانية لظهور طبقة جديدة من محدثى الثراء من التجار والرأسماليين الذين استغلّوا ظروف الحرب ،

تماماً كما كان ازدهار أعماله بالإسكندرية أثناء الحرب العالمية الأولى .

وهناك أيضاً سبب آخر لهذا الازدهار الاقتصادى المؤقت أثناء الحرب ، وهو أن القاهرة امتلأت بآلاف مؤلّفة من العسكريين التابعين للإمبراطورية البريطانية وحلفائها ، فالجميع أرادوا تصوير أنفسهم فوتوغرافياً بمناسبة وجودهم بها لفترة قصيرة .

بعد ذلك ، لا نجد فى مذكرات ألبان إلا ما يخص أخبار قيامه بالتعارف على عدد من الشخصيات المهمة فى أوربا مثل كل من الممثل المسرحى الكبير لوسيان جيترى Lucien Guitry (١٨٦٠ ـ ١٩٢٥) ومتعدد المواهب الشهير موريس شڤالييه Maurice Chevalier (١٨٨٨ ـ ١٩٧٢) . وأخيراً يقص علينا قصته الإنسانية الجميلة مع تلك الفتاة الشابة الرقيقة وقصيرة القامة (مثله) «شاكيه» التى رآها لأول مرة فى حفل موسيقى لكورال الجالية الأرمنية بالقاهرة ، وذلك بالنادى الفنى الأرمنى .

كان الكورال يُقدم حفلة موسيقية بقيادة قائده المايسترو الموهوب لوطفيك فيليبوسيان Ludvik Philippossian ، وذلك فى ليلة الأحد ٢٨ أكتوبر ١٩٤٤ . ولقد كان ألبان حاضراً مع العديد من محبى الموسيقى والفن . أما شاكيه ، فكانت تقوم بالغناء ضمن قسم السوبرانو فى الكورال ، لكنها غنّت أغنية انفرادية حنونة ، جذبت اهتمام ألبان بشدة . فأراد التعرُّف عليها فى أقرب فرصة .

وفعلاً ، أحضرها إلى الإستوديو فى اليوم التالى صديق ألبان المهندس المعمارى هرازتان باليان Hraztan Balian الذى كان يعرف أسرة شاكيه التى كانت تقطن فى حى شبرا بالقاهرة .

وتصادف أن شاكيه كانت فى تلك الأيام تبحث عن عمل لإعالة أسرتها المكوَّنة منها ومن والدتها وأختها (إذ كان الوالد قد توفى) ، وكانت مشهورة فى إطار الجالية الأرمنية كمغنية هاوية موهوبة ، تميزت بصوتها الرقيق الحنون . وآنذاك ، كانت فى الخامسة والعشرين من عمرها .

أما ألبان ، فلقد كان فى أمس الحاجة لموظف يقوم بعمل «الرتوش» ، لأن موظفه السابق فى ذلك المجال وهو جارو ڤارچابيديان كان قد تركه منذ فترة وجيزة لخلاف حدث بينهما .

علّم ألبان تلميذته الجديدة عمل الرتوش على سالب الفيلم الفوتوغرافى . وهو عمل صعب يحتاج إلى الكثير من الرقة والدقة . فبرعت فيه شاكيه سريعاً مما أدهش ألبان وازداد إعجابه بها

ومع الأيام ، اشتدت عرى الصداقة بينهما وأصبح ألبان يعتبرها مثل ابنته ، متمنياً رؤيتها كل يوم . أما هى فأصبحت ترعاه وتهتم بأمره كلما كان ذلك ضرورياً .

مرت على ذلك حوالى عشر سنوات ، حيث أصبح ألبان فى الثانية والسبعين من عمره عام ١٩٥٤ ، فكان من الطبيعى أن يُفكر متساءلاً عمن سيرث الإستوديو الخاص به بعد وفاته ، فهو لم يكن له وريث شرعى ، ولذا ، فكر فى أن يتبنى شاكيه حتى تكون وريثته وتُكمِّل رسالته من بعده . لكن أصدقاءه أفهموه بأن نظام التبنى ليس معمولاً به فى مصر ، وبالتالى قرر بجرأة وشجاعة أن يتزوج منها فوراً .

وفعلاً ، تم هذا الزواج فى عام ١٩٥٤ ، لكن بطريقة غير مُعلنة . إذ تمت مراسم الزواج المتواضعة فى الشاليه الذى كان يمتلكه ألبان فى الصحراء ، بالمنطقة الواقعة خلف أهرامات الجيزة (كانت تلك المنطقة تُسمى آنذاك مدينة الصحراء Sahara City) ، وذلك بحضور عدد قليل من الأصدقاء الذين لم يكونوا على علم بذلك الحدث مسبقاً .

بعد ذلك ، عاش «الزوجان» معاً بشقة ألبان الفخمة بمصر الجديدة لحوالى سبع سنوات ، إلى أن مرض ألبان مرضه الأخير ، حيث توفى يوم ٤ أبريل ١٩٦١ ، فى الحادية عشرة مساءً تقريباً . وكان عمره آنذاك ٧٨ عاماً .

بعد وفاته ، امتلكت «شاكيه» إستوديو ألبان الشهير ، فأدارته بنجاح . فكانت تقوم بنفسها بتصوير الزبائن ، ولكنها تضع اسم ألبان أسفل الصور تخليداً لذكراه . وهكذا تعتبر اليوم شاكيه كلاّيان (١٩١٩ ـ ١٩٩٩) Shake Kelleyian هي أول سيدة فى مصر امتلكت وأدارت إستوديو للتصوير الفوتوغرافى . وقد استمرت على ذلك حتى حوالى عام ١٩٨٦ ، أى أنها أبقت على ذكرى ألبان لربع قرن بعد وفاته .

وقد كانت سيدة شجاعة وقوية الشخصية ، وذلك على الرغم من رقة بنيانها وضآلة حجمها (إذ كانت أقصر قامة من ألبان نفسه) . ولقد أصيبت بالشلل فى المرحلة الأخيرة من حياتها ، فكانت تستخدم الكرسى المتحرك . أما السنوات الخمس الأخيرة من عمرها ، فعاشتها تحت رعاية سيدة مصرية شجاعة ، أحبتها واعتنت بها خير عناية حتى توفيت شاكيه فى عام ١٩٩٩ .

* * *

اليوم ، وبعد مرور ١٣٠ عاماً على ميلاد أرام ألبان ، نستطيع القول بأنه واحد من أهم المصوِّرين الفوتوغرافيين فى مصر ومن بين أهم المصوِّرين على المستوى الدولى خلال فى النصف الأول من القرن العشرين .

وقد تأثر بفنه وأساليبه الحرفية العديد من المصوِّرين أمثال ڤان ليو Van Leo (واسمه الأصلى هو ليڤون بوياچيان ١٩٢٢ ـ ٢٠٠٢) ، وأخيه أنچيلو Angelo وأيضاً المصوِّر أرمان (١٩٠١ ـ ١٩٦٣) . أما جارو ڤارچابيديان (١٩١٧ ـ ١٩٨٦) فتعلم على يديه عمل الرتوش فيما بين عامىّ ١٩٤١ و ١٩٤٤ ، أى فى الفترة التى سبقت عمل شاكيه لديه .

ويُمكننا تقسيم حياة ألبان إلى ثلاث مراحل : مرحلة الإسكندرية ١٩٠٢ ـ ١٩١٩ ، مرحلة أوربا ١٩٢٠ ـ ١٩٤٠ ثم أخيراً مرحلة القاهرة ١٩٤١ ـ ١٩٦١ . ولقد اشتهر أولاً بالإسكندرية وازدهرت أعماله خلال فترة الحرب العالمية الأولى بوجه خاص ، ثم حقّق نجاحات كبيرة فى كل من بروكسيل وباريس . واشترك هناك فى العديد من المعارض الدولية مثل الصالون رقم ٢٥ لفن التصوير الفوتوغرافى بباريس عام ١٩٣٠ ، ثم معرض بروكسيل الدولى للتصوير الفوتوغرافى عام ١٩٣٢ . وقد نُشرت العديد من تصاويره فى المجلات الفنية بأوربا ومجلات التصوير الفوتوغرافى ومجلات الموضة فى باريس . وتُوجد مجموعة من صوره فى متحف المتروبوليتان للفنون بنيويورك ، كذلك فى متحف الفن القومى بكندا . . . إلخ .

ولقد كان ألبان يستخدم التقنيات المحدّثة والتقنيات الجريئة فيسبق بذلك معاصريه ممن كانوا أقل موهبة وطموحاً منه . وفى كتابها بعنوان «الفوتوغرافيا فى مصر» (ص٩٨) تعقد ماريا جوليا مقارنة بينه وبين معاصره وزميله الفنان السكندرى الموهوب أبكار ريتيان قائلة بأن الاثنين تميزا باستخدام التقنيات الطليعية المبتكرة ذات المؤثرات الخاصة ، ولكن ألبان تخصّص طوال حياته فى تصوير الوجه والجسد الإنسانيين ، أما أبكار فقد كان ينزل دائماً إلى الشارع ليُصوِّر المناظر السكندرية الجميلة ، وكان يتمتع بتصوير المناظر الطبيعية الخلابة .

وختاماً ، تحية منّا لذكرى الفنان أرام ألبان ، وكذلك لذكرى تلميذته وزوجته السيدة «شاكيه كلاّيان» .

# أكتوبر ١٩٧٣
# الفصل الأخير للأغنية الوطنية فى القرن العشرين

بقلم : أ . د. نبيل حنفى محمود



سطّرت الأغنية الوطنية آخر فصولها فى تاريخ الغناء المصرى خلال القرن العشرين على وقع معارك ملحمة السادس من أكتوبر ١٩٧٣ ، ليبدأ تقويض دعائمها بعد أشهر قلائل من صمت المدافع عند جبهات القتال ، وقد تعددت مظاهر ذلك التقويض ، وإن كان رحيل النجوم من أهل الغناء هو أهم تلك المظاهر ، حيث اجتاح الرحيل جميع العناصر العاملة بصناعة الغناء من شعراء وملحنين وأصوات غنائية ، حتى غدت دوحة الغناء خرابة تنعق فيها أصوات تفتقر إلى أبسط الجماليات بكلمات تخدش الذوق والسمع وعلى ألحان تنبو عن الأصول والقواعد. لقد تدفقت أغنيات ذلك الفصل الرائع من تاريخ الغناء المصرى بعد ساعات قلائل من عبور طلائع الجيش المصرى لمانع قناة السويس البالغ الصعوبة . وقد تُوِّج ذلك العبور الأسطورى برفع العلم المصرى ـ بعد دقائق من عبور القوات المصرية للقناة ـ على الضفة الشرقية للقناة ، مما ألهب حماس ومشاعر الجيش والشعب معاً ، فتفجرت قرائح الشعراء بنصوص غنائية تُعبر عن مشاعر الفرحة والعزة والفخار ، مما خلّص الأغنية الوطنية من أدران ما لحق بها من تمجيد للحاكم وترديد للشعارات ، فانطلقت الأغنيات الأكتوبرية تُمجِّد البطولة وتُخلِّد التضحيات عبر ميكروفون الإذاعة وشاشتىّ السينما والتليفزيون ، والمقالة الحالية ـ التى تأتى فى احتفال مجلة (أريك) بانتصار أكتوبر ١٩٧٣ ـ ترصد ما أطلقته الإذاعة وصورته السينما وأنتجه التليفزيون من تلك الأغنيات ، التى نفتقدها اليوم فى طوفان الأغنية الشبابية الذى اقتلع كل ما هو جميل فى الغناء المصرى .

**فى الإذاعة**

عندما اندلعت وقائع حرب أكتوبر ، شهدت الإذاعة تسابق جميع أهل الغناء لتخليد تلك الوقائع ، وكان العبور الأسطورى لمانع القناة أول ما التقطه أهل الغناء من بين تلك الوقائع ، فقد ألهبت صحف يوم الأحد ٧ من أكتوبر حماس المصريين بحديثها عن عبور الجنود لقناة السويس وهم يُرددون ـ مسلمين ومسيحيين معاً ـ صيحة (الله أكبر) ، فألهمت صيحة (الله أكبر) التى ردّدتها طلائع قوات العبور الشاعر الغنائى عبد الرحيم منصور فكرة أغنية (بسم الله) . وقد تلقف الموسيقار المبدع بليغ حمدى كلمات عبد الرحيم منصور ، ليضع لها لحناً بسيطاً يسهل على جموع الشعب ترديده ، وسرعان ما سجّل بليغ حمدى الأغنية الأولى عن حرب أكتوبر فى إستوديو ٤٦ بالإذاعة ، لينطلق بها صوت مجموعة المنشدين منذ اليوم الثانى للحرب ،

أستاذ بكلية الهندسة
جامعة المنوفية

ولعل أهم ما تميزت به هذه الأغنية - إلى جانب البناء على صيحة (الله أكبر) - هو مباشرة الأفكار وبساطة الصياغة ، مما جعلها على كل لسان منذ أول إذاعة لها ، وفيما يلى نُقدم المقطع الأول من هذه الأغنية الشديدة البساطة والجمال معاً :

**بســـــم الله الله أكبـــر بســـم الله**

**بســـــم الله أدّن الله وكبّر بسم الله**

**نصـــره لبلدنا بســم الله بســم الله**

**بايديـــن ولادنا بســم الله بســم الله**

**وأدان على المدنــه بســم الله بســم الله**

**بيحيـــى جهادنا بســم الله بســم الله**

**الله أكبـــــر أدّن وكبّــــــــــــر**

**وقـــول يا رب النصــــرة تكبـــــر**

التقطت الشاعرة عليه الجعار خيط الأفكار الذى أطلقته أغنية (بسم الله) ، لتكتب احدى أجمل أغنيات المرحلة ، وهى أغنية (سمينا وعدينا) ، التى لحنها عبد العظيم محمد وانطلق بها الصوت القادر للمطربة شهرزاد ، وقد اختار عبد العظيم محمد للأغنية قالب الطقطوقة ، وبدأتها شهرزاد بغناء المذهب (المطلع) الذى جاء نصه على النحو التالى :

**جمعنا كل قوتنا وشدتنــا عروبتنـــا**

**وسمينـا وعدينـا وإيد المولى ساعدتنا**

ومضت بقية أغصان (أى مقاطع) الأغنية بعد ذلك فى صورة حوار بين صوت شهرزاد وأصوات مجموعة المنشدين ، حيث كانت شهرزاد تبدأ بغناء الشطر الأول من البيت ، لتتبعها مجموعة المنشدين بترديد الشطر الثانى ، وهو ما يتضح للقارئ من النص التالى للغصن الأول فى الأغنية :

شهرزاد : **سمينا وعدنيا**

المجموعة : **وشقينا طريق النصر**

شهرزاد : **وإيد المولى ساعدتنا**

المجموعة : **ورجعنا ابتسامة مصر**

ولم تفت الشاعرة عليه الجعار - التى عُرفت بتوجهاتها الدينية - فرصة الأجواء الدينية والمشاعر الإيمانية المصاحبة لمعركة العبور ، فعبّرت عنها فى المقطع الثانى من الأغنية على النحو التالى :

شهرزاد : **خيوط الفجر بتنور وكل الشعب بيكبر**

**وفى رمضان وبالإيمان أراضينا بتحرر**

شهرزاد : **وسمينا وعدينا**

المجموعة : **وشقينا طريق النصر**

شهرزاد : **وإيد المولى ساعدتنا**

المجموعة : **ورجعنا ابتسامة مصر**

إن نظرة إلى ما قُدِّم - أثناء حرب أكتوبر - من أغنيات استلهمت الجانبين الروحى والإيمانى اللذين غمرا مصر والمصريين آنذاك ، إن تلك النظرة تكشف حجم المد الدينى الذى سوف يجتاح مصر فى سنوات ما بعد أكتوبر . هذا ، وقد كان من حسن الحظ أن قدمت مجلة «الإذاعة والتليفزيون» فى عددها رقم (٢٠٢٠) الصادر فى ١ ديسمبر ١٩٧٣ بياناً بما أطلقته الإذاعة خلال الأيام الأولى من الحرب من أغنيات . وقد أوضح البيان أن عدد ما قُدِّم من أغنيات وطنية جديدة منذ اندلاع الحرب وحتى الأيام الأولى من شهر نوفمبر ١٩٧٣ قد بلغ ٤٣ أغنية . وبمراجعة هذا العدد من الأغنيات ، تبين أن ما دار منها حول الأجواء الدينية للحرب وما صحبها من مشاعر إيمانية بلغ فى العدد ست أغنيات ، وهى تُمثل ما يقرب من ١٨ ٪ من مجمل ما أُنتج من أغنيات وطنية . وفيما يلى نُقدم أسماء هذه الأغنيات مرفقاً بها أسماء ثلاثى المؤلف والملحن والمؤدِّى : (صدق وعده : عبد الفتاح مصطفى - بليغ حمدى - المجموعة) - (بسم الله : عبد الرحيم منصور - بليغ حمدى - المجموعة) - (سمينا

وعدينا : علية الجعار ـ عبد العظيم محمد ـ شهر زاد) ـ (الفجر لاح : مرسى جميل عزيز ـ بليغ حمدى ـ عبد الحليم حافظ) ـ (صوت المآذن : أحمد عثمان المراغى ـ أحمد صدقى ـ نجاح سلام) و (آمن بكفاحك : حسين السيد ـ عبد العزيز محمود – المجموعة) . إن نسبة ١٨ ٪ قد يراها البعض الآن وقبل ذلك نسبة صغيرة يصعب التعويل عليها ، ولكنها تُعد نسبة كبيرة إذا ما قورنت بالصفر الذى حققته الأغنيات ذوات الطابع الدينى أو الإيمانى بين ما قُدِّم من أغنيات قبل نكسة يونية ١٩٦٧ .

حازت مصر العدد الأكبر بين ما رصدته مجلة «الإذاعة والتليفزيون» من أغنيات أكتوبرية . وقد تضمن هذا العدد الأغنيات التالية موضحاً قرين اسم الأغنية أسماء كل من المؤلف والملحن والصوت الغنائى : (حلوة بلادى : عبد الرحيم منصور ـ بليغ حمدى ـ وردة) ـ (يا غنوة مصر : محسن الخياط ـ على إسماعيل ـ المجموعة) ـ (عيون مصر ـ نبيلة قنديل ـ على إسماعيل ـ المجموعة) ـ (يا مصرنا يا حرة : فتحى سعيد ـ محمد الموجى ـ محرم فؤاد) ـ (النصر لمصر : فتحى سعيد ـ محمد سلطان ـ فايزة أحمد) ـ (مصر أول حب : محسن الخياط ـ بليغ حمدى ـ محمد رشدى) ـ (صورة بلادى : محسن الخياط ـ على إسماعيل ـ الثلاثى المرح) ـ (كل شئ يا بلادى : مجدى نجيب ـ كمال الطويل ـ نجاة) ـ (ونادت مصر : محسن الخياط ـ عبد العظيم محمد ـ محمد رشدى) و (حبايب مصر : مصطفى الضمرانى ـ حلمى بكر ـ عُليّا التونسية) . عشر أغنيات ـ مثلت أكثر من ٢٩ ٪ من الأغنيات التى قدّمتها الإذاعة أثناء حرب أكتوبر ـ تغنت بمصر ، ولعل أشهر هذه الأغنيات العشر هما أغنيتان ، ونعنى بهما أغنية ورده (حلوة بلادى) وأغنية عُليّا التونسية (يا حبايب مصر) ، وتُعد أغنية وردة ثانى الأغنيات الوطنية التى قدّمها بليغ حمدى خلال إقامته المستمرة بمبنى الإذاعة والتليفزيون أثناء أيام الحرب ، وتبدأ هذه الأغنية ـ التى وضع لها بليغ حمدى لحناً شعبياً فائق الجمال يتردد بين المطربة ومجموعة المنشدين ـ بالمقطع التالى :

**حلوة بلادى السمرة بلادى الحرة بلادى الخضرة**
**بلادى**
**وأنا على الربابة بغنى ما أملكش غير أنى أغنى**
**وأقول تعيشى يا مصر**
**وأنا على الربابة بغنى ما أملكش غير غنوة أمل**
**للجنود**
**أمل بالنصر ليكى يا مصر**

وأما أغنية عُليّا . . . فقد بنى الشاعر مصطفى الضمرانى نصها على عبارة أطلقها الرئيس الراحل أنور السادات فى احدى خطبه : «ما نقولش إيه ادتنا مصر» ، ليصوغ منها الضمرانى احدى أجمل أغنيات المرحلة والتى كان مطلعها مكوناً من الأبيات التالية :

**مطلوب من كل وطنى من كل وطنية**
**مطلوب من كل مصرى من كل مصرية**
**من كل أب من كل أم من كل أخ من كل أخت**
**ما نقولش إيه ادتنا مصر ونقول ح ندى إيه لمصر**
**يا حبايب مصر حبايبنا**

يتبقى من الأغنيات الأربع والثلاثين التى أنتجتها الإذاعة فى أكتوبر ١٩٧٣ ثمانية عشرة أغنية ، ونُقدم فيما يلى البيانات الكاملة لهذا العدد من الأغنيات : (حقكَ معاك : كمال بدر ـ عبد العظيم محمد ـ المجموعة) ـ (بالأحضان يا سينا : محمد كمال بدر ـ أحمد صدقى ـ المجموعة) ـ (عبرنا الهزيمة : عبد الرحيم منصور ـ بليغ حمدى ـ شادية) ـ (صبرنا وعبرنا : كمال عمار ـ محمود الشريف ـ ثلاثى النغم والمجموعة) ـ (سكة واحدة : عبد الرحيم منصور ـ بليغ حمدى ـ وردة) ـ (يا قمر خدنى : نادر أبو الفتوح ـ بليغ حمدى ـ عفاف راضى) ـ (خلى السلاح صاحى : أحمد شفيق

كامل ـ كمال الطويل ـ عبد الحليم حافظ) ـ (لفى البلاد يا صبية : محسن الخياط ـ محمد الموجى ـ عبد الحليم حافظ) ـ (شعارات جماعية : حسين السيد ـ محمد الموجى ـ المجموعة) ـ (أنشودة العبور : كمال عبد الحليم ـ عبد العظيم محمد ـ فايدة كامل) ـ (جندى بلادى : عبد الرحيم منصور ـ بليغ حمدى ـ موفق بهجت) ـ (من باب الفتوح : كمال عمار ـ محمود الشريف ـ نجاة الصغيرة) ـ (المعارك وحدتنا : محسن الخياط ـ حلمى بكر ـ المجموعة) ـ (عاش اللى قال : محمد حمزة ـ بليغ حمدى ـ عبد الحليم حافظ) ـ (الحرب والسلام : عبد الرحيم منصور ـ أحمد فؤاد حسن ـ وردة) ـ (تسلمى يا شدة : السعيد أبو العيلة ـ محمود الشريف ـ عفاف راضى) ـ (ابنى البطل : نبيلة قنديل ـ على إسماعيل ـ شريفة فاضل) و (جنب بعض : عبد الرحيم منصور ـ بليغ حمدى ـ وردة) .

إن النظرة المدقِّقة إلى ما أنتجته الإذاعة من أغنيات أكتوبرية تكشف عن عديد من الحقائق والدلالات ، وأول هذه الحقائق أن فقط اثنين من أهل الغناء كانا وراء إنتاج العدد الأكبر من هذه الأغنيات ، أولهما هو الموسيقار بليغ حمدى الذى لحن اثنا عشرة أغنية ، وثانيهما هو الشاعر الغنائى عبد الرحيم منصور الذى نظم سبع من تلك الأغنيات ، وتتمثل دلالة ذلك فى ابتعاد نجوم الستينيات (كمال الطويل و صلاح چاهين) عن الصدارة إما بالإهمال أو بالاكتئاب . وتتبلور الحقيقة الثانية فى بقاء عبد الحليم حافظ ـ صوت الثورة فى الستينيات ـ فى الصدارة من الأصوات بما قدّمه من أغنيات ، حيث قدّم أربعة أغنيات هى «خلى السلاح صاحى» ـ «لفى البلاد يا صبية» ـ «الفجر لاح» و «عاش اللى قال» . ويُستدل من ذلك على أن الغناء للوطن وقضاياه لا يكون حكراً على عهد أو تعبيراً عن أيدلوچية فكرية أو سياسية . وتتبقى هنا أهم الحقائق التى باح بها ذلك العدد من أغنيات أكتوبر ، وهى أن معظم الغناء فى تلك الأغنيات كان جماعياً ، حيث كان الصوت الغنائى فى أحد عشر أغنية منها للمجموعة (أى ما يقرب من ثلث عددها) ، بينما لعبت أصوات المجموعة أدواراً مهمة فى كثير من الأغنيات التى أدتها أصوات فردية لمطربين أو مطربات ، مما يُعطى دلالة مهمة مضمونها أن الغناء الجماعى هو الأكثر صدقاً فى التعبير عما تحس به الشعوب من مشاعر فى اللحظات المصيرية من تاريخها .

## أرمينيــة والمغرب

فى ٢٨ أكتوبر ٢٠١٣ ، استقبل وزير خارجية أرمينية إدوارد نالبانديان السفير الجديد للمغرب فى أرمينية السفيرمينا تونسى (ومقر إقامته فى مدينة كييف بأوكرانيا) ، وذلك بشأن تسليم صور أوراق اعتماده . وقال نالبانديان للسفير المغربى بأن تنمية العلاقات مع الدول العربية تُعد من أولويات السياسة الخارجية لأرمينية . وعبر عن أمله فى أن يُساهم السفير فى تنمية علاقات الصداقة التقليدية بين البلدين . وشكر السفير سيادته على حسن الاستقبال ، وقال إن المغرب مهتمة بتنمية العلاقات مع أرمينية ، وأكد على أنه سيبذل قصارى جهده لتنمية التعاون الثنائى بين الطرفين فى كافة المجالات . هذا ، وقد أوضح الوزير الأرمنى للسفير المغربى الجهود المبذولة من قبل أرمينية والمجتمع الدولى بشأن تسوية مشكلة قره باغ .




# حروب مصر وتأثيرها على الصناعة

## ١٩٥٦ ـ ١٩٧٣

بقلم: د. سحر حسن

لاشك أن مصر خاضت بين عامىّ ١٩٥٦ ـ ١٩٧٣ ثلاثة حروب بدءاً من العدوان الثلاثى عام ١٩٥٦ ، ومروراً بحرب ٥ يونية ١٩٦٧ وانتهاءً بحرب ٦ أكتوبر ١٩٧٣ ، كما أننا لا نغفل حرب الاستنزاف . وإن تُعد هذه الحروب فى ظاهرها سياسية ، فإنها فى الحقيقة ذوات أبعاد ودوافع اقتصادية . ليس هذا فحسب ، بل تُعد أحد المحركات الرئيسية فى تشكيل وتوجيه الصناعات المحلية مما لها من متطلبات عسكرية تعكس تطور الصناعة ، ولاسيما الثقيلة منها ؛ إذ تُوجه كل الإمكانيات لصالح الحروب . وعند البحث عن دوافع هذه الحروب ، وجدنا أن الباعث اقتصادى بحت . فإذا فتشنا عن الباعث الذى دفع إسرائيل للاشتراك فى العدوان الثلاثى على مصر ١٩٥٦ مع إنجلترا وفرنسا، فإننا سنجد أنه كان لضرب عملية التنمية التى كان قد أعلن عنها عبد الناصر وبدأها . ومنذ إعلانه عن هذه التنمية ، قلقت إسرائيل لأنها كانت ترى فى هذه التنمية خطراً كبيراً عليها هذا من جانب . ومن جانب آخر ، فإن عملية تأميم قناة السويس التى أحدثتها حكومة الثورة كانت من أحد أهم الدوافع التى دفعت إنجلترا وفرنسا لمشاركة إسرائيل فى العدوان على مصر .

وبالرغم من أن العدوان قد حدث بالفعل فإن مصر قد استطاعت أن تصده . كما أن حكومة عبد الناصر انتهزت فرصة حدوثه وفرضت هيمنتها على المؤسسات الاقتصادية والأجنبية ، وخاصة مؤسسات الدول المعتدية ؛ إذ أصدرت قوانين (٢٢ ، ٢٣ ، ٢٤) لعام ١٩٥٧ لتمصير البنوك والشركات والوكالات التجارية ، والتى نصت على أن تؤول جميع الأسهم الخاصة بممتلكات الأعداء لملكية المصريين ، وأن يكون كل أعضاء مجالس الإدارة والمديرين من المصريين ، هذا على أن تُستكمل عملية التمصير خلال خمس سنوات ، وعلى أن تُطبق هذه القوانين على جميع الشركات المساهمة التى بلغت حوالى (١٥٠٠) مؤسسة متفاوتة الحجم والأهمية فى كل فروع الاقتصاد . وبالبحث فى النشاط الصناعى اتضح أنها ضمت ممتلكات صناعية كبرى بعد هذا العدوان من قبيل : صناعة الصلب والمعادن والمواد الكيميائية (صناعات ثقيلة) والمنسوجات مثل شركة الصناعات الكيمياوية «د. جيج» وشركة تشغيل مواسير رصاص وصناعة البلاط ولوازم البناء «ليجران بارد وشركاه» وشركة الكاوتشوك وشركة الزجاج «مارسيل إيزاك سماجا» وشركة الأوانى النحاسية الفرعونية «سلامون موسى باروخ» . . . إلخ .

دكتوراة ـ جامعة عين شمس

وإلى جانب هذا ، فقد أدى التمصير إلى تغيير السياسة الائتمانية للبنوك مما جعلها تستجيب لمتطلبات التصنيع ؛ إذ بصدور تلك القرارات أخذت العلاقة بين رأس المال الأجنبى والاقتصاد المصرى تأخذ شكلاً مختلفاً ، حيث فقد الأول سيطرته على الثانى ، ومن ثم بدأت صفحة جديدة فى سياسة مصر الاقتصادية ، وهو ما عُرف بالاقتصاد الموجه . وبدأ فكر عبد الناصر يتجه صوب التخطيط الشامل لتنمية الاقتصاد بهدف بناء اقتصاد وطنى يقوم على التصنيع ويكسر طوق التبعية ؛ أى تبعية مصر للرأسمالية العالمية .

وقد توقفت الشركات والمصانع فى مدينة السويس ، حيث تعرّضت لأضرار مختلفة بسبب العدوان الغاشم عليها ، وقد توقفت عن الإنتاج طوال فترة العدوان (٣١ أكتوبر ١٩٥٦ إلى مارس ١٩٥٧) ، فقد كان بالسويس العديد من المصانع كشركة النصر للأسمدة والصناعات الكيميائية وأوراق التعبئة (كرافت) ، والسويس لتصنيع البترول والنصر للبترول . . . إلخ . وعلى الرغم من توقف هذه المصانع فإن المناطق المحيطة بالقناة شهدت إنشاء صناعات جديدة كإصلاح السفن وتموينها ، حيث كانت الشركة السابقة تُعرقل مثل هذا النشاط ، فقد استهل فى تنفيذ ترسانة بحرية فى ديسمبر ١٩٥٦ لبناء السفن الحربية وناقلات البترول وكذلك لبناء أسطول للصيد .

ولم يتوقف أثر العدوان عند هذا الحد أو على هذه الصناعات فقط ، بل نجد أن الصناعات التى كانت تحت التأسيس كشركة الحديد والصلب مثلاً لم تستكمل مراحل الإنشاء بالسرعة المرجوة ، وذلك لصعوبة الملاحة ورحيل الخبراء الأجانب مما أدى إلى تأخير تنفيذ برنامج إنشاء الشركة لبعض الوقت . أما شركة الصناعات الكيميائية المصرية . فقد توقفت إجراءات التنفيذ فيها فى الفترة من أكتوبر ١٩٥٦ إلى أبريل ١٩٥٧ ورغم هذا ، فقد كان التنفيذ فى زمن قياسى بالنسبة للمصانع المماثلة فى الدول الأخرى . وتوقف العمل فى شركة مصر للهندسة والسيارات ، كما أُصيبت صناعات المنجنيز والفوسفات والتعدين بصفة عامة بنكسة كبرى فى أواخر عام ١٩٥٦ وطوال عام ١٩٥٧ . وبالمثل حدث مع بقية الشركات كشركة أسمنت بورتلاند حلوان التى كان يشترك فى رأسمالها أجانب .

وعندما نقف أمام صفحة أخرى من صفحات العدوان نجد أن صناعة الورق تُعد من الصناعات التى تم إنشاؤها نتيجة له ، وذلك عندما حدث عجز فى حاجة البلاد منه فى ظل ظروف الحرب ، ومن ثم ، كان إنشاء مصنع راكتا من أوائل المشروعات التى أقامتها الدولة فى عام ١٩٥٦ . وهكذا ، نتج عن أزمة السويس حدوث تحولات فى الاقتصاد المصرى وخاصة فى المجال الصناعى الذى صاحبه توسع كبير ووضع خطط شاملة للتنمية الاقتصادية فيما بعد ، حيث أسهمت الشركات المصَّرة وكذلك إيرادات القناة فى تمويل برامج التنمية الصناعية ؛ مما أدى إلى تنوُّع إستراتيچية التصنيع المصرى من حيث زيادة الاستثمار الصناعى ، واستخدام الطاقات البشرية المتزايدة مع مضاعفة الإنتاج .

وقد ظلت إسرائيل متربصة حتى تحين لها الفرصة عندما فشلت فى تحقيق أهدافها من ضرب عملية التنمية خلال عدوان ١٩٥٦ . وقد واتتها بالفعل عندما كانت القوات المسلحة المصرية منشغلة بحرب اليمن ، فشنت عدواناً آخر فى ٥ يونية ١٩٦٧ على الأراضى المصرية والسورية والأردنية ، فإذ بها تنجح فى تحقيق الهدف المنشود من وقف عملية التنمية «الخطط التنموية» . ولما كانت الخطة الخمسية الثانية (١٩٦٥ - ١٩٧٠) هى التى كانت مستمرة توقفت ، وحل محلها خطة ثلاثية لمواجهة الاختناقات فى إطار الاستعداد للحرب عُرفت بـ «خطة الإنجازات» . وعلى الرغم من هذا ، فلم تصدر هذه الخطة أيضاً واستُعيض عنها بالخطط السنوية التى تُعد عاماً تلو الآخر لتسيير الاقتصاد القومى مع

العلم بأن التخطيط لم يعد وقتذاك لمجراه الطبيعى إلا فى يولية ١٩٧٤ .

ومع هذا ، فقد أعطت الخطة أولوية لاستكمال المشروعات التى كان قد بُدء العمل فيها مع إعطاء أولوية للمشروعات الإنتاجية التى تُدر عائداً سريعاً من خلال تصدير منتجاتها للخارج . وقد تم ذلك بالاعتماد على مستلزمات الإنتاج والموارد المحلية بنسبة لا تقل عن ٦٥ ٪ ، وكذلك على الكوادر الفنية المصرية بعدما كانت الصناعة تعتمد اعتماداً كبيراً على المصادر الخارجية للحصول على الآلات وقطع الغيار والمواد الخام علاوة على انتداب الخبراء الأجانب .

ليس هذا فحسب ، بل أُعيد النظر فى أولويات خطة ١٩٦٨ ـ ١٩٦٩ لإعطاء دفعة للمشروعات اللازمة لإزالة الاختناقات فى الصناعة ، الأمر الذى يتطلب زيادة حجم استثمارات ذلك العام . وعلى الرغم من هذه الزيادة ، فإن المشروعات الصناعية واجهت فيما بعد مشكلة التمويل ، ولاسيما النقد الأجنبى ، إذ بدت تلك المشكلة منذ حدوث النكسة بصورة واضحة ، بخلاف توجيه النسبة الكبرى من الموارد إلى الإنفاق الحربى ، مما أثر على حجم الموارد المتاحة لبناء الطاقة الإنتاجية الصناعية وانخفاض مستواها مما أثر بدوره على أسعارها التى مالت إلى الارتفاع .

أما عن حرب الاستنزاف ، فقد تحوَّل الاقتصاد فى ظلها إلى اقتصاد حرب حتى يتأقلم مع التغيرات التى حدثت فى المجتمع المصرى أثر حدوث الحرب وخاصة مع بدايتها ، وذلك حتى يُصبح الاقتصاد قادراً على أن يخدم أعباء الحرب فى ظل الموارد المتاحة بنفس معدّل أدائه وقت السلم ؛ إذ أصبح الإنفاق العسكرى يُمثل ثلث الميزانية فعلمت الحكومة على تخفيض الاستثمارات الجديدة لإفساح المجال لواردات السلع التى تستخدم المجهود الحربى والسلع الضرورية لاستهلاك الأفراد والسلع الوسيطة لتشغيل المصانع القائمة ، وذلك بتخفيض الواردات من السلع الاستثمارية نتيجة لتخفيض حجم الاستثمار .

وفى تلك الآونة ، بدأ التفكير فى تطوير إنتاج المصانع الحربية فى مصر وكذا وعلى المستوى العربى أيضاً . وقد آل هذا إلى إنشاء الهيئة العربية للتصنيع الحربى فى عام ١٩٧٥ ، حرصاً على توفير قدر من الاعتماد على النفس فى مجال الأسلحة الخفيفة والهاونات ومضادات الطائرات والذخائر .

على أية حال ، لعب القطاع الصناعى فى مصر دوراً مهماً فى مواجهة العدوان دون تأثير بنقص سلعة أو حاجة من الاحتياجات التى يتطلبها المجتمع ، حيث استطاعت الصناعة أن تُحقق اكتفاءً ذاتياً نسبياً للقطاعين الحربى والمدنى على السواء ، إذ أشارت تقارير البنك المركزى إلى أن قطاع الصناعة والتعدين واصل تقدمه خلال هذه الفترة .

ومن ثم ، استطاعت الدولة أن تُحقق مطلب الصمود الاقتصادى الذى دعا إليه عبد الناصر فى بيان ٣٠ مارس ١٩٦٨ فى وقت كانت كل الأمور تسير عكس اتجاه الهدف المنشود تحقيقه ، بل إن كل التوقعات تُشير إلى انهيار الاقتصاد بكل قطاعاته . وقد ساعد على ذلك رضا الشعب بالمزيد من التضحية التى صاحبت العدوان و ساعد عليه الموقف العربى الذى قدّم الدعم الاقتصادى لتعزيز الطاقة الدفاعية والموقف المصرى . كما ساعد على هذا إعادة النظر فى تخطيط الهيكل الصناعى وتوجيه الاستثمار فى هذا القطاع وفقاً لعدد من الأولويات والأسس من قبيل : تدعيم الصناعات الحربية والإستراتيچية والأساسية ، وكذا، تدعيم الصناعات الخاصة بإحلال الواردات الإستراتيچية الضرورية متى توفرت خاماتها المحلية مع الاهتمام بالصناعات التصديرية التى تعتمد على الخامات المحلية وإيجاد نوع من التكامل الصناعى مع الدول العربية .

وبذا ، استطاعت مصر تحقيق مبدأ الصمود الاقتصادى ، وقامت بتدعيم وبناء القطاع الصناعى وإنشاء العديد من الصناعات الوطنية كالحديد والصلب والصناعات الكيميائية ومواد البناء مما أسهمت بشكل فعال فى بناء نهضة حقيقية . وكان خير مثال على هذا الصمود الدور الذى قامت به مؤسسة الصناعات المعدنية ، حيث شاركت بأكبر نصيب فى تحقيق الصمود؛ إذ قامت بإنتاج احتياجات البلاد من المنتجات الحديدية وغيرها . وبذلك ، وفرت مبالغ كبيرة من العملات الأجنبية التى كانت تُدفع لاستيراد هذه المنتجات . ولم يقف الأمر عند هذا الحد ، بل قامت بتصدير جزء منها مما أسهم فى زيادة رصيد العملات الصعبة .

وعلى جانب آخر ، فقد كان للقذف الإسرائيلى المركز على جبهة السويس نتائج جمة لعل على رأسها إصابة أكبر مصانع تكرير البترول وبعض الموسسات الصناعية المهمة فى المدينة وفى الإسماعيلية وبورسعيد . وتوقف عملية التوسع والإنشاءات فى شركة النصر للأسمدة والصناعات الكيمياوية بالسويس وما صاحبه من ترحيل الخبراء إلى بلادهم ، بالإضافة إلى نقص استثمار رؤوس الأموال فى المشروعات الصناعية من قبيل مصنع الأسمنت ومشروع السوبر فوسفات وأبو زعبل . . . إلخ .

أما عن حرب ٦ أكتوبر ١٩٧٣ ، فنجد أن الإنتاج الصناعى والتعدينى واصل نموه المستمر بالرغم من انخفاض بعض السلع الصناعية ؛ إذ تدنى المعدّل الشهرى لإنتاج النفط الخام عام ١٩٧٣ فوصل إلى ٦٩٧ ألف طن مقابل ٨٨٦ ألف طن فى العام السابق ، وكذا، انخفض معدل إنتاج إطارات السيارات ٣٢,٥ ألف طن شهرياً مقابل ٤٠ ألف فى العام السابق .

وعلى صعيدٍ آخر ، فإن الدولة عجزت عن متابعة أسلوب التنمية المخططة وتخلّت بعد إنجاز الخطة الخمسية الأولى (١٩٦٠ - ١٩٦٥) عن البدء فى الثانية (١٩٦٥ - ١٩٧٠) ، ليس هذا فحسب ، بل كانت هناك ضغوط خارجية تُمارس على البلاد لإعادتها إلى حظيرة التبعية الاقتصادية للغرب من جديد ، مما زاد من تعثر التنمية الاقتصادية بصورة أكبر ، إذ مارست الولايات المتحدة الأمريكية ضغطاً شديداً على مصر طبقاً لفكرة دالاس ، وذلك بانهيار نظام عبد الناصر من الداخل مما هيأ المناخ لمهاجمة الرأسمالية المصرية للقطاع العام .

وفى عام ١٩٧١ ، بدأت الحكومة فى دعوة رؤوس الأموال العربية والأجنبية لتعزيز التنمية فى مصر ، ومن أجل ذلك صدر أول قانون للاستثمار الأجنبى فى ٣٠ سبتمبر ١٩٧١ ، وهو قانون ٦٥ لسنة ١٩٧١ الذى قرّر أن المال المستثمر الذى يُحوّل إلى مصر من الخارج لا يُعد مالاً أجنبياً ، كما قرّر فرض حوافز ضريبية وعدم تأميم رؤوس الأموال الأجنبية أو فرض الحراسة عليها ، مع إقرار مبدأ المناطق الحرة . ومع حدوث حرب أكتوبر، دعى الوضع الاقتصادى للأخذ بسياسة جديدة ووضع خطة تنمية جديدة لمواجهة متطلبات المرحلة ، ومن ثم تم التحضير لها بوضع خطة الانطلاق أو العبور الاقتصادى التى عُدت تطبيقاً لسياسة الانفتاح الاقتصادى التى كانت بمثابة دعوة إلى تعبئة رؤوس الأموال المحلية غير المستغلة والأجنبية غير المشروطة كى تتكاتف دون قيد أو شرط من أجل الإسراع بتنفيذ مشروعات التنمية فى جميع القطاعات من خلال شركات القطاعين العام والخاص والمشروعات المشتركة بينهما .

ومن ثم ، جاءت ورقة أكتوبر ١٩٧٤ لتكون معبرة عن احتياجات الفترة فى مرحلة ما بعد الحرب ، إذ جاءت انطلاقاً من تشخيصها لمشكلات مصر الاقتصادية ، فهى ترى أن عبء الإنفاق العسكرى قد هبط بمعدل النمو فى مصر ٦,٧ ٪ سنوياً خلال الفترة من (١٩٥٦ إلى ١٩٦٥) إلى أقل من ٥ ٪ سنوياً فيما

بعد ذلك ، وهى ترى أن استعادة المعدل القديم للنمو يجعلنا فى أمس الحاجة إلى موارد خارجية . ومن هنا ، كانت الدعوة للانفتاح الاقتصادى ، إذ لا يُمثل الانفتاح تزويد مصر بموارد خارجية فقط ، بل أيضاً تزويدها بأحدث وسائل التكنولوچيا .

ومن ثم ، تم تدشين مرحلة الانفتاح ، وتم إلغاء قانون ٦٥ لسنة ١٩٧١ السابق ذكره وإصدار قانون رقم ٤٣ لسنة ١٩٧٤ الخاص بنظام استثماررؤوس الأموال العربية والأجنبية والمناطق الحرة . وطبقاً لهذا القانون ، أصبحت جميع المجالات مفتوحة للاستثمار الأجنبى : التصنيعان الخفيف والثقيل ، التعدين ، الطاقة ، السياحة ، النقل بما فيه النقل الداخلى . . . إلخ .

بيد أن هذا القانون قد وجه ضربات قوية للاقتصاد الوطنى ، وتجاهل ما ورد فى ميثاق الثورة. وقد وضعت خطة انتقالية منذ يولية ١٩٧٤ وحتى ديسمبر ١٩٧٥ «خطة العبور» . ولم تستهدف هذه الخطة تغيير الهيكل الاقتصادى المصرى ، إنما ركزت على معالجة الاختناقات فى الأنشطة الإنتاجية التى فرضتها ظروف الحرب خلال السنوات الماضية . ومن الجدير بالذكر أن هذه الخطة عجزت عن التصدى للقضايا الحاسمة فى أية خطة للتنمية الاقتصادية ، ألا وهى قضايا تحدد إتجاه التنمية وأهدافها كالأسعار والأجور ؛ إذ تُعد هذه الخطة مقدمة لبدء خطة جديدة للتنمية . وقد عرقل هذه الخطة عدة معوقات على رأسها مشكلة التمويل . وعجز الميزان التجارى . علاوة على إتجاه الانفتاح إلى النشاط التجارى وخاصة الاستيراد واتجاه رؤوس الأموال إلى هذا النوع من النشاط . أما المجال الصناعى ، فعلى العكس ، عانت الصناعة المصرية من هذا الانفتاح التجارى وإغراق السوق المصرى بشتى أنواع المنتجات المستوردة دون حماية كافية للصناعة الوطنية . ولم يقم فى هذه المرحلة سوى عدد محدود من المشروعات الصناعية برأسمال وطنى أو مشترك ، ومن ثم ، كانت هذه النتيجة هى الأسوأ تأثيراً على الصناعة المصرية .

## أرمينية والعرب

فى ٢١ أكتوبر ٢٠١٣ ، استقبل وزير خارجية أرمينية إدوارد نالبانديان مساعد أمين عام جامعة الدول العربية السيد / فاضل محمد جواد الذى اشترك فى المؤتمر رفيع المستوى المنعقد فى العاصمة الأرمنية يريڤان تحت عنوان «مكافحة العنصرية وكراهية الأجانب وعدم التسامح فى أوربا» . وعند استقبال الوزير الأرمنى للضيف العربى نوّه إلى أن البلاد العربية قد أصبحت وطناً ثانياً لكثير من الأرمن الناجين من الإبادة ، وأن الطوائف الأرمنية اليوم تُمثِّل همزة الوصل فى علاقات أرمينية مع هذه الدول . وأضاف الوزير بأن أرمينية تعتبر تنمية وتوطيد علاقات الصداقة التقليدية المستقبلية مع العالم العربى على قمة أولوياتها . وفى هذا السياق ، أكد على أهمية تواجد أرمينية بصفة عضو مراقب فى جامعة الدول العربية . وقد شكر مساعد أمين عام جامعة الدول العربية الوزير الأرمنى إثر استقباله الحافل ، ونوّه عن رضاه على الصداقة الأرمنية العربية الثرية بالتقاليد الطيبة والتى تتوطّد من عام إلى آخر . وفى هذا الاطار ، أكد بأن جامعة الدول العربية تبذل مزيداً من الجهود فى هذا المسار . وقد تبادل الطرفان الأفكار حول التطورات فى الشرق الأوسط واتخاذ الخطوات بالنسبة لتسوية الأزمة السورية .

# صاروخان بين ضربة يونية ١٩٦٧ ونصر أكتوبر ١٩٧٣



بقلم : عبد الله على السيد

يُعنى فن الكاريكاتور بالنظرة النقدية للموضوعات المتشعبة فى شتى نواحى الحياة اليومية ، إذ يتناول الأشياء بصورة تهكمية ساخرة بأسلوب «الكوميديا السوداء» ، وهو بذلك يُعد فناً من أصعب الفنون وأعمقها فكرًا. ويُمكن التأصيل لهذا الفن منذ عصور ما قبل التاريخ ، حين حفر الإنسان الأول على جدران الكهوف فى العصر الحجرى آنذاك أولى الرسومات الهزلية ، ثم نحا منحًا جديداً فى زمن الفراعنة واليونانيين القدماء ، وغيرهم من شعوب الحضارات القديمة . ويُعد يعقوب صنوع أول من أدخل هذا الفن في تاريخ مصر الحديث ؛ حيث وضع الأسس الأولى للكاريكاتور الحديث فى مجلاته العديدة التي أصدرها ، وكانت أولها مجلة «أبو نظارة» عام ١٨٧٦ ، والتى تُعد أول صحيفة هزلية كاريكاتورية في الشرق ، وفيها استخدم صنوع فن الكاريكاتور للتلميح إلى نقد نظام حكم الخديو إسماعيل (١٨٦٣ ـ ١٨٧٩) وبالطبع لم تعش مجلة صنوع طويلاً ، إذ تم إغلاقها وطرده خارج مصر في منتصف عام ١٨٧٨ .

ومنذ عهد الخديو توفيق (١٩٧٩ ـ ١٨٩٢) ، بدأ الكاريكاتور المرسوم يأخذ مكانته محاولاً انتقاد الواقع المرير الذى عاشته مصر تحت براثن الاحتلال الإنجليزى ، فبدا وكأنه أحد أضلاع الثلاثية المرحة التى يمتاز بها المصريون (الأمثال ـ النكات ـ الكاريكاتور) . وهكذا ، تنامى هذا الفن وتمصّر . فبات وكأنه أصبح «فنًا مصريًا خالصًا» ، وصار الكاريكاتور جزءًا حيويًا لا غنى عنه فى أية صحيفة أو مجلة ، نظرًا لإدراك هذه الصحف والمجلات لأهمية هذا الفن فى اختزال الرسالة المراد إيصالها وسرعة وصولها لشريحة عريضة من المجتمع . ومن هنا ، تنبثق فكرة هذه المقالة ، التى ستُركز على دور هذا الفن فى تناول الواقع السياسى المصرى فى الفترة بين ضربة يونية ١٩٦٧ إلى نصر أكتوبر ١٩٧٣ ، متخذةً من إبداعات الفنان صاروخان بمدرسة الكاريكاتور السياسى فى «دار أخبار» اليوم نموذجًا .

ويرجع سبب اختيار رسوم صاروخان لأنه يُعد وبلا منازع أبو الكاريكاتور السياسى المصرى ، والذى مصَّره بصورة بديعة رغم كونه أرمنياً ، ولكنه وعاش ومات ودفن بمصر وهو لا يُجيد التحدث بالعربية . ومن تحت عباءته ، خرج عدد كبير من الفنانين اللاحقين فى هذا الحقل . أما اختيار نمط كاريكاتور «أخبار اليوم» نموذجًا فى هذه المقالة ، فيرجع إلى أنها تُعد أول من أعطى لفن

الكاريكاتور مذاقه السياسى المميز بـ «النكهة المصرية»، وذلك بتطوير وظيفة هذا الفن من مجرد تقديم الفكاهة إلى دائرة النقد الحقيقى للواقع السياسى الذى يعيشه المصريون. ومنذ تأسيس الدار أولى القائمون عليها اهتمامًا خاصًا بهذا الفن، حتى أن مؤسسيها ـ الأخوين على ومصطفى أمين ـ كونا فريق عمل يضمهما، إلى جانب مأمون الشناوى، ومحمد عفيفى، وجليل البندارى، والرسامين صاروخان ورخا وعبد السميع عبد الله. وكانت مهمة هذا الفريق إخراج «جملة فنية» تُلخصها الرسمة الكاريكاتورية للواقع السياسى المصرى؛ فابتكرت شخصيات مستمدة من الواقع المصرى وكأنها شخصيات حقيقية، وصلت من الشهرة والانتشار لأن جُسدت بعضها فى أعمال درامية قُدمت للمسرح والإذاعة والتليفزيون. وقد تميزت تلك المدرسة الفنية بالاستقلالية عن مدارس الفن التشكيلى الحديث، وكذلك بوضوح رسومها، ووصولها إلى المتلقِّى بأبسط الأساليب القريبة من مصطلحاته اليومية، إذ لم يلجأ الرسامون لأساليب إقناع ملتوية كالرمز والإسقاط، فاتسمت رسومهم بالإيجاز الشديد المتجرِّد من التفاصيل، لعرض الفكرة مباشرة لكافة فئات المجتمع، فالكاريكاتور خطابًا مرئيًا يُؤثر على جميع فئات المتلقين.

من ناحية أخرى، فقد تميزت مدرسة الكاريكاتور فى «أخبار اليوم» بكثير من الخصائص السياسية، فأخبار اليوم التى كانت تميل إلى اليمين بدرجات متفاوتة، تحولت صوب اليسار بصورة مطلقة فى فترات تولِّى رئاسة مجلس إدارتها كل من كمال الدين رفعت وخالد محيى الدين ومحمود أمين العالم. وقد أدى ذلك التوحُّد مع سياسات الأنظمة المتلاحقة من الملكية إلى الناصرية فالساداتية، وبالتالى عكس فن الكاريكاتور المنشور فيها واقع وتوجهات النظام والمجتمع فى الفترة محل الدراسة، إذ لم يتجاوز رسامو الكاريكاتور محدّدات سياسة المطبوعة التى يعملون فيها، كما أنهم توحَّدوا مع شعارات وتوجهات النظام السياسى المصرى.

وسوف يتم التركيز على الكاريكاتور السياسى وليس الاجتماعى؛ الذى يُعالج عادةً موضوعات اجتماعية كمشكلات الزواج والطلاق والإدمان وما يستجد أو يطرأ على منظومة العادات والتقاليد وغيرها من الأمور الاجتماعية، فى حين أن الكاريكاتور السياسى يتناول موضوعات يومية مباشرة، أو يُلمِّح لها بشكل غير مباشر، مما يجعل هذا النوع من الكاريكاتور صالحًا لملاحقة الأحداث المتغيِّرة يوميًا، فيصير الكاريكاتور السياسى بذلك أسهل فى التناول، وأكثر مرونة فى مدى إدراكه لتوالى الأحداث اليومية، مما يجعله الأيسر فى الوصول لكافة الشرائح الاجتماعية بغض النظر عن مستواها الثاقا فى أو الفكرى أو التعليمى؟

وتعتمد هذه المقالة على نحو تسعة عشر رسم كاريكاتورى رسمه الفنان صاروخان، وتم نشرها فى صحيفة «أخبار اليوم» فى وقتها، وبالتالى، فنحن أمام صورة حية لنبض المجتمع فى كيفية التعامل مع المستجدَّات اليومية المتلاحقة لتلك الفترة الحاسمة من تاريخ مصر. وسوف تتم المعالجة باستخدام المنهجين التاريخى والمجهرى؛ والأول: يستعرض الحوادث التاريخية ويُصنِّفها فى سياقها الزمنى، مع مراعاة الترتيب الموضوعى للأحداث.

أما الثانى: فهو منهج حديث نسبيًا قوامه تسليط الضوء على جزء من الكل لمحاولة فهم هذا الكل، أو تاريخ مصر فى تلك الفترة، الذى تداخل فيه الخاص بالعام، وهذا هو السؤال الإشكالى الذى تطرحه الدراسة؛ فإلى أى حد يُمكن أن تكون تلك الرسوم الكاريكاتورية وسيلة مناسبة نستشعر من خلالها نبض الشارع السياسى المصرى فى تلك المرحلة الدقيقة من

تاريخه، التى مرّ فيها بضغوط نفسية ومادية من أجل «إزالة آثار العدوان، وضرورة الثأر، واسترجاع الأرض المغتصبة؟» بين ضربة يونية ونصر أكتوبر؛ وهل كانت تلك الرسوم الكاريكاتورية متوافقة مع توجهات النظام الحاكم أم معارضة له؛ هل سبقت تلك الرسوم الكاريكاتورية الدعاية المصرية أنذاك، أم كانت نتيجة لها ومترتبة عليها؟ هذا ما ستُحاول المقالة تناوله من خلال تناول العلاقات العربية ـ العربية فى رسومات صاروخان الكاريكاتورية.

كانت الرسوم الكاريكاتورية قبل ضربة يونية متسقة تمامًا مع توجهات النظام الناصرى ومتفاعلة معها فى «حروبها» ضد ما كانت تُسميه «الرجعية العربية». وكان ذلك فى الوقت الذى وجّهت فيه إذاعتا الرياض وعمَّان بثهما على طول الخط ضد القاهرة، إذ كانتا تُركزان فقط على موضوع واحد «تُعَيران» به القاهرة، باتهامها أنها: «تقع تحت حماية قوات الطوارئ الدولية»؛ وهى القوات التى زُرعت فى سيناء عقب انسحاب قوات العدوان الثلاثى ١٩٥٦ و ١٩٥٧. وبالمقابل فقد كانت القاهرة لها دعاياتها الخاصة التى تركزت على جولات المسئولين الأمريكيين بين الرياض وعمَّان وتل أبيب.

وقد تفاعل رسامو الكاريكاتور مع تلك الدعايات المصرية ضد ملكىّ السعودية (فيصل بن عبد العزيز آل سعود ١٩٦٤ ـ ١٩٧٥)، والأردن (الحسين بن طلال ١٩٥٢ ـ ١٩٩٩) فسخر منهما صاروخان فى رسومه، واعتبرهما مريضين نفسيين، يملأ الحقد والغل قلبيهما، وأنهما لا يُعيران أى اهتمام لمصالح الوطن العربى العليا كما رآها النظام المصرى، وبالتالى، فكانا فى نظر صاروخان «لا عقل لهما»، ولا هدف لهما إلا الحصول على الحماية الأمريكية التى رمز لها بالدولارات، التى رفعا رمزها على يافطتين وهما يُكلمان «المواطن عربى».



فى مستشفى الملوك
الطبيب العربى ـ مافيش حاجة فى عقولكم .. المرض فى قلوبكم!!..

كانت رؤية صاروخان الهجومية ضد الملكين العربيين متزامنة مع مرحلة جديدة فى توتر العلاقات بين الولايات المتحدة ومصر، والتى انتهت هذه المرة بقرار الرئيس الأمريكى ليندون جونسون بمنع تصدير القمح إلى مصر فى صيف ١٩٦٥، وهو ما أسماه هيكل بـ«معركة القمح». ويرجع هذا الموضوع إلى عام ١٩٥٩ حينما عقدت مصر مع الولايات المتحدة اتفاقية لاستيراد القمح منها، وبالفعل وقّعت اتفاقية مدتها ثلاث سنوات (١٩٥٩ ـ ١٩٦١)، ثم جُدِّدت لثلاث سنوات أخرى (١٩٦٢ ـ ١٩٦٤)، لكن حدث ما عكر صفو العلاقات بين الطرفين فى تلك الفترة الثانية أرجعها هيكل لأسباب داخلية أثارت قلق واشنطن كنجاح مصر فى مجالات إنتاج الصواريخ والطائرات والأبحاث النووية؛ وأخرى لأسباب إقليمية، حيث لامت أطراف عربية متنازعة مع مصر (تتصدرها السعودية بالطبع) واشنطن لأنها تدعم الرئيس عبد الناصر فى نزاعه معها عن طريق مساعدته بالقمح، وكذلك لأن مصر لعبت دوراً رئيسًا فى بعض القضايا الإقليمية الأخرى كأزمة الكونجو وحرب اليمن، فضلاً عن تأثير ضغط اللوبى الإسرائيلى فى واشنطن ضد مصر، وبالتالى، فلم تُوافق الولايات المتحدة على تجديد الاتفاقية لمرة ثالثة فى صيف ١٩٦٥.

وبغض النظر عن تحليل هيكل للأمر، فإن موضوع القمح هذا ظل مسيطراً لفترة كبيرة على المقاليد السياسية، إذ اعتبر الرئيس عبد الناصر أن علاقاته بالولايات المتحدة وصلت إلى «نقطة عنف شديد»، جعلته ألا يستبعد لجوئها إلى «الرادع الإسرائيلى» كما فعلت إنجلترا وفرنسا عام ١٩٥٦، فى الوقت الذى لم تكن فيه الظروف ملائمة لمصر بسبب وجود قسم كبير من قواتها المسلحة فى اليمن. لكن فى كل الأحوال فيبدو أنه تم تحويل الموضوع من صورة الأزمة التى يتم إدارتها فى الأروقة السياسية، إلى أنها مسألة كرامة واستقلال، وهو ما لخصه صاروخان برسمه الولايات المتحدة برمزها الأشهر: العم سام، الذى كان على شكل رجل طويل نحيل، يرتدى چاكيت مفتوح من على الصدر طويل على الظهر، وبنطلون مخطط، وقبعة الرئيس الأمريكى لنكولن (١٨٦٠ ـ ١٨٦٥) مرسوم عليها العلم الأمريكى بخطوطه البيضاء والحمراء ونجومه الزرقاء. وقد رسمه صاروخان واقفًا منحنيًا، ويده على جيبه الملىء بأكياس القمح، وواضعًا سُلّمًا طويلاً من تحت چاكيته، يصل إلى هذا الجيب، وقد علَّق على الصورة بالعامية المصرية: «اللى عايز قمح... يخش فى جيبى وياخده»، ثم أتبعها بضحكات «ها ها ها!!»، فى إشارة واضحة إلى تخيير الولايات المتحدة حلفاءها ومناوئيها بين العصا أو الجزرة.

وقد رسم صاروخان الولايات المتحدة برمزها «العم سام» واقفًا وخلفه دلواً به نفط، ومرسوم على جداره الخارجى رمز الدولار، وكان ممسكًا فى يده اليمنى بثلاثة أحبال، هى فى الحقيقة ثلاثة فتائل لثلاثة مدافع متحركة، إلا أنه رسم رؤوس هذه المدافع الثلاثة برؤوس ملكّى السعودية والأردن فيصل وحسين، ومعهما إسرائيل، وهى تُنفث سمومها التى تتطاير على شكل رذاذ، لكن صاروخان حرص على رسم هذا الرذاذ وهو يقع فيما هو أشبه ببركة يقف على حافتها صامداً متفرجًا، وفى خلفيته الأهرامات والنخل الباسقات، شخصية «العربى»، التى نحتها صاروخان من شخصية «المصرى أفندى»، التى اشتهرت بها رسومه فى الثلاثينيات والأربعينيات ومطلع الخمسينيات الماضية، والتى كانت عبارة عن موظف مصرى (مطحون) يرتدى بدلة كاملة وطربوش ونظارة سميكة، وقد استبدل صاروخان فى شخصيته الجديدة (العربى) الجلباب والعقال بالبدلة والطربوش، لكنه أبقى على ملامح الوجه والنظارة السميكة كما كانت فى شخصية






«المصرى أفندى»، ويُلاحظ أنه اختار تفصيلة الجلباب المصرى «البنش الفلاحى»؛ مفتوح الصدر ومنحسر على الرقبة، وليس الجلباب الخليجى؛ مقفول الصدر بالأزرار، مما يجعله ملفوف على الرقبة بياقة أو بدونها.

كانت تلك «المكايدات» بين العواصم العربية الثلاث، والتى كانت تُوصف بالحرب العربية الباردة فى الستينيات، تتم فى الوقت الذى كان فيه مسئولون إسرائيليون رفيعو المستوى يجهرون علانية منذ مطلع عام ١٩٦٧ بأن بلادهم ستشن حربًا على سورية وستحتل دمشق إذا لم تتوقف الأعمال الفدائية التى تنطلق منها، حتى أن ليفى أشكول رئيس الوزراء الإسرائيلى قد أعلن صراحة أن تلك الأعمال الفدائية لم تعد تُطاق. وازداد الموقف تأزمًا فى ١٠ مايو ١٩٦٧ بأن أرسل أبا إيبان وزير الخارجية الإسرائيلى إلى كافة سفرائه بالعالم الغربى ليعربون لحكوماتها أن سورية هى المسئولة عن إراقة تلك الدماء «الغالية» المتوقع إراقتها فى المستقبل القريب، وأن حكومة بلاده لن تقف مكتوفة الأيدى، وإنما ستتحمل مسئولياتها فى الدفاع عن مواطنيها. وبعد ذلك بيومين أعلن إسحاق رابين رئيس الأركان العامة الإسرائيلية فى الراديو أنهم سيحتلون سورية ويدخلون دمشق ليسقطوا الحكم فيها.

وفى أثناء هذا التصعيد الإسرائيلى أبلغ مندوب المخابرات السوفيتى فى القاهرة مدير المخابرات العامة المصرية بوجود حشود عسكرية إسرائيلية على الجبهة السورية، فبدأت الحكومة المصرية فى نقل حشود وآليات عسكرية تجاه الشرق ابتداءً من منتصف مايو، ثم طلبت فى ١٧ مايو سحب قوات الطوارئ الدولة التابعة للأمم المتحدة فى الشرق الأوسط (UNEF) ثم صعدت فى ٢٢ مايو بإغلاقها لمضيق تيران قبالة خليج العقبة أمام السفن التى تحمل العلم الإسرائيلى والسفن التى تحمل معدات حربية لإسرائيل. وفى ذات الوقت تبودلت الوفود بين مصر وسورية، فزار رئيس أركان الجيش المصرى محمد فوزى دمشق، وطار وزير الخارجية السورى الدكتور إبراهيم ماخوم إلى القاهرة وجرت محادثات طويلة بينه وبين الرئيس عبد الناصر فى هذا الموضوع، كذلك أرسلت مصر وفدًا خاصًا إلى موسكو، وتبودلت رسائل بين الرئيس عبد الناصر من ناحية، والرئيسين الفرنسى ديجول، والأمريكى جونسون من ناحية أخرى حول تلك الأزمة، فضلاً عن إرسال الأخير روبرت أندرسون ممثلاً شخصياً له، والذى قابل بالفعل الرئيس عبد الناصر. كذلك حدث اجتماعًا مهمًا فى القاهرة فى ٢٤ مايو بين الرئيس عبد الناصر والأمين العام للأمم المتحدة يوثانت، بحضور وزير الخارجية محمود رياض، ومستشار الرئيس للشئون الخارجية الدكتور محمود فوزى، وبعده عاد يوثانت إلى نيويورك وعقد العديد من الاجتماعات هناك، وراسل الرئيس عبد الناصر بشأنها.

وعلى الرغم من تلك المساعى الإسرائيلية المتسارعة على أرض الواقع، فقد كان رسامو الكاريكاتور لايزالون يعيشون فى أوهام القوة العربية المفرطة، والمقولات التى كان شائعة حول القدرات العربية بعامة والمصرية بخاصة على تدمير إسرائيل فى لمح البصر، وقد انعكست تلك الرؤية فيما رُسم عن ذلك الموضوع ليوضح لنا سوء تقدير السلطتين العسكرية والسياسية فى الجمهورية العربية المتحدة لقوة إسرائيل وتهديداتها وحشودها على الجبهة السورية.